

دار كنعان
للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية

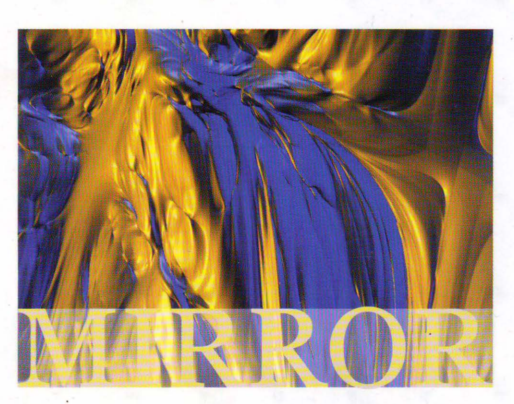
1
مرايا الثقافة المعاصرة

مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصرة

ألبيرتو مانغويل

في غابة المرآة

دراسات عن الكلمات والعالم



ترجمه عن الفرنسية: سلمان حرفوش

قدّم له: د. فيصل درّاج

في غابة المرآة

دراسات عن الكلمات والعالم

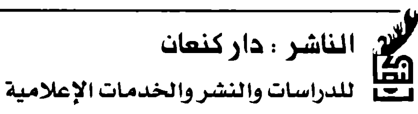
العنوان الأصلي:

Dans la forêt du miroir
Traduit de l'anglais
Par Christine Le Boeuf

تأليف: البيرتو مانغويل

ترجمه عن الفرنسية: سلمان حرفوش

قدم له: د. فيصل درّاج



دمشق – ص. ب 443 هاتف: 2134433 (11 - 963 +)

فاكس: 3314455 – 2134433 (11 - 963 +)

E-mail(1): said.b@scs-net.org

E-mail(2): kanaanbooks@yahoo.com

الطبعة الأولى: 2006 / عدد النسخ 1000

إخراج: لبنى حمد

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها
على صفحة الشبكة التالية:
http://www.furat.com

مرايا الثقافة المعاصرة
يشرف عليها
د. فيصل درّاج

ألبيرتو مانغويل

في غابة المرآة

دراسات عن الكلمات والعالم

ترجمه عن الفرنسية

سلمان حرفوش

قدّم له

د . فيصل درّاج

ما قلّ ودلّ

«كنّ مستغرقات برسم جميع الأشياء على اختلافها..
كل ما كان يبدأ بحرف: ل..»
واستفهمت أليس: «لِمَ تحديداً بحرف: ل؟»
فأجاب أرنب مارس / آذار: «ولِمَ لا؟»

أليس في بلاد العجائب، الفصل السابع



قوّة الكلمات ودلالة القراءة

د. فيصل درّاج

حين عمل خليل السكاكيني في إذاعة فلسطين، في بداية ثلاثينيات القرن الماضي، جاءه صوت من غرفة مجاورة يقول: «هنا أرض إسرائيل». توقّف عن العمل وخرج صارخاً: إذا كانت هذه أرض إسرائيل، فأين أرض فلسطين؟ ومضى وقدّم استقالته إلى المسؤول الإنجليزي. أجابه الأخير: هو يقول ما يريد وأنت تقول ما تشاء. احتفظ السكاكيني باستقالته وخرج يندّد بالمشروع الصهيوني والتواطؤ الإنجليزي.

أدرك المربّي الفلسطيني، الذي جمع بين الثقافة الواسعة والالتزام الوطني، أمرين: قوّة الكلمات ودلالة المسمّى، والعلاقة بين قوّة الكلمات وقوة من ينطق بها. فما لا يسمّى لا يمكن التعامل معه، خلافاً للمسمّى الذي يطرد شعباً من أرضه ويستقدم شعباً آخر، كما لو كان المسمّي يخلق الكلمات ويختلق لها وقائع تلائمها. أدرك السكاكيني أنّ الكلمات لا تساوي، لزوماً، مواضيعها، كان الموضوع وطناً أو محكمة يديرها قاضٍ، يعرف قوانين العدالة ويعرف أكثر اغتصاب القوانين. لا غرابة أن لا يكون للمواضيع أسماء في أزمنة البراءة، وأن يفترض تقصّي الحقيقة التخلّي عن كثير من الأسماء. وما كتاب لويس كارول «أليس في بلاد العجائب» إلاّ حكاية البحث عن حقيقة صافية، تفترض

التخلّي عن الماضي وأشياء من حمولة الذاكرة. والمفترض، في الحالة الفلسطينية، العودة إلى زمن براءة اللغة، حين كانت أرض فلسطين هي أرض فلسطين، بعيداً عن لغة غازية، تستولد الحقائق من اللغة، وتستولد اللغة من صناديق القوّة واللاهوت المصطنع.

ترتّب الكلمات الكون والأشياء والقيم وتخلق، في أناقتها الهشّة، ما يؤمن به الإنسان وما لا يؤمن به. وتراجيديا الكلمات هي تراجيديا الصراع بين البشر، إذ للبعض لغة بريئة هادية، وإذ لبعض آخر لغة تحرق البيوت والبشر. ولعلّ العلاقة بين اللغة وانتظار الحقيقة، هي التي جعلت طه حسين لا يقبل بلغة صادق الرافعي، فقد أراد الأول لغة يتقاسمها القارئ والكاتب، إعلاناً عمّا يوحّد الناس، وأراد الثاني لغة زخرفية إعجازية، تعيّن اللغة فرقاً بين الناس. والأمر ذاته حمل الإيطالي «سيزار بفيزيه» أن يلتمس، في زمن الفاشية الإيطالية، لغة متقشّفة، تعطف الكلمات على مواضيعها، بعيداً عن البلاغة الفاشية، التي تبني قاموسها على مبدأ القوّة، وتخلق ما شاء من العوالم الوهمية. ربما كان في اللغة الفاشية، التي تشتق النعيم من ترويع البشر، ما يستدعي مفهوم «الرصيد اللغوي»، حيث لبعض المتحدّثين كلمات قابلة للتجسيد، ولآخرين بلاغة فارغة، مؤدّاها ممارسة بطولة الوهم واعتناق وهم البطولة.

من المحقّق أنّ للكلمة، هذا المخلوق البسيط المحدود الحروف، قوّة بيّنة قابلة للانقسام، تسبغ على الضعيف صفات تبرّر ذبحه، وتسمح للمبدع، المشغول ببراءة العالم، ببناء عوالم متخيّلة، تتاخم الواقع المعيش وتقلقه. وما الأدب والرواية وغيرهما من الفنون، بالمعنى النبيل، إلاّ تعبير عن آماد الكلمة، لا بمعنى توصيف بيت أزرق، سيراه القارئ ذات مرّة، بل بمعنى تخليق عوالم أكثر حريّة وتنوعاً واتساعاً من

العالم اليومي الضيّق. فللكلمة قوّة تستعيد وجوهاً قديمة فانية، حال الغيطاني وهو يضع أمام قارئه مستبداً قديماً يهجس ليلاً بما يدور في فؤاد الجنين، وتخلق عوالم نقية لم يرها أحد، حال شعر محمد درويش الفريد في أكثرمن قصيدة فريدة متفرّدة.. والكلمات، في أكثر من حالة، صلاة ونعمة وغسل للأرواح، بقدر ما تكون مشروعاً لإعدام رجل وتحريق مخيم، أو تحطيم أمّة. يأتي الأدب العظيم من الفرق بين لغة ولغة، أو من ذاك الفرق الشاسع بين لغة تمتثل إلى صورة الواقع واللغة الخفيضة المرتبطة به، ولغة أخرى تنفيه وتنفتح على آخر قوامه البراءة والشجن والحريّة. وهذه اللغة هي التي تجعل الأدب يخترق الواقع ويرفض الامتثال، باحثاً عن فضاء يسمح بالانعتاق والطيران.

ما الذي ننشده من عادة القراءة، وما الذي ننتهي إليه ونحن نختلف من كتاب إلى كتاب؟ والجواب المنتظر من القارئ المنضبط هو: المعرفة، التي تحوّلها العقول الامتثالية المتجهمة إلى صنم، فاحش الوجه كان أو وديع الملامح. والجواب غير المنتظر، ربما، هو القائل: لا خير في المعرفة إن لم تَصُغ عقلاً يميّز المعرفة من عوالم المعرفة، لأنّ المعرفة المزهرة تبدأ بالجمع وتطرق أبواب جمع آخر. فقد بقي الشعر الجاهلي مفرداً، إلى أن جاء طه حسين وخلع عنه أحديته المقدّسة، فليس بين امرؤ القيس، الشاعر الضليل المتمرّد الأقرب إلى الأسطورة، وزهير بن أبي سلمى، شاعر الموعظة الذي كان مسلماً ولم يدرك الإسلام، علاقة ذات معنى كبير. وبقي أرسطو رائد الفكر المرموق إلى أن أقصاه ديكارت عن موقعه العالي، واختط للفكر نهجاً جديداً، يؤرّخ به ميلاد الأزمنة الحديثة. وظلّ شكسبير مهيمناً، إلى أن أتى بريشت بمسرح ملحمي نقل، مع غيره، القواعد المسرحية من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع. وحاصل ما قيل هو التالي: هل هناك من معرفة نهائية

مفردة، إذا كان كل عصر مزهر يأتي بما يصحّح معارف عصور سابقة؟ وهل تظل المعرفة معرفة إذا عاندت التغيّر واطمأنت إلى الأبدي والسرمدي والقار والخالد؟ تعتقد بعض العقول أنّها تمجّد الأشياء، إن وضعتها خارج التاريخ ودثّرتها بالثبات، ناسية أنّ المومياء رمز للثبات وصورة عنه. وعلى هذا فإنّ قراءة الكتب، إن كانت صحيحة، تحدّث عن سيرورة المعرفة قبل أي شيء آخر، حيث هناك ما يولد وينمو ويذوي، كأنّ في كل كتاب ما يعلن عن حياته وعن موته المحتمل، مع استثناءات أقرب إلى الندرة. تعلّم القراءة، بهذا المعنى، مرّتين: مرّة حين تقدّم للقارئ كمّاً من المعرفة عن موضوع يجهله، ومرّة ثانية حين تخبره أنّ تقديس المكتوب لا ضرورة له، فما يراه بعض المؤرخين حقيقة أخيرة، يراه بعض آخر ضلالاً.

إذا كانت المعرفة بعيدة عن صيغة المفرد، فكيف ترجمتها، غير مرّة، عقول مفردة؟ والسؤال بعيد عن الصواب. ذلك أنّ الفكر المبدع لا ينبثق من ذاته، في عملية صوفية أقرب إلى الفيض، لأنّه أثر لحوار مع أفكار إبداعية سبقته، ومدخل إلى صدفة سعيدة قادمة، تأخذ بيد فكر، لا يعرف الطمأنينة، إلى جملة من الأسئلة غير مسبوقة. وصل طه حسين إلى ما وصل إليه، متكئاً على لقاء خصيب بين ابن خلدون وديكارت، وعلى لقاء الطرفين مع عقل بصير مشدود إلى فكرة «السبب»، على خلاف عقول ترى في مبدأ السببية زندقة خالصة. كان، وهو ينتقل من صيغة الإنسان الغُفْل إلى وضع الذاتية المفكرة، قد تعلّم الفرنسية واليونانية، مبرهناً أنّ في العقل المبدع أكثر من عقل، وأنّ في السؤال النافع الجديد أكثر من ثقافة. وكذلك حال كارل ماركس مؤسس «قارة التاريخ»، بلغة تبدو الآن قديمة، الذي نقد «الاقتصاد السياسي الكلاسيكي»، معتمداً، في بحثه النظري، على

ثلاثة مصادر شهيرة: الاقتصاد السياسي الإنجليزي والفلسفة الألمانية والاشتراكية الفرنسية. ولعلّ تأمّل الفرنسي بول ريكور، الذي رحل حديثاً بعد أن لامس التسعينات من عمره، يسخر من أسطورة الإبداع الخالص، فصاحب الكتاب الشهير «الزمن والسرد»، جمع في بحثه بين الفلسفة واللاهوت، وعلم التاريخ واللغة والأدب.. ليست القراءة الفاعلة إلاّ قراءة النصوص المختلفة في نص يبدو وحيداً، والمقارنة بينه وبين نص نظير، يبدو بدوره منفرداً. كل معرفة حقيقية تأتي من معرفة سابقة وتفضي إلى أخرى لاحقة، وما فضيلتها، أي إبداعها، إلا تصحيح نص بآخر. ولهذا تبدو المعرفة سيرورة لا بداية لها ولا نهاية. يسأل العارف المكين التلميذ الذي بين يديه، ماذا ترى؟ يجيب التلميذ: إني أرى وجهك. ويجيب العارف: لقد بلغت نصف الإجابة، لأنك لن ترى ما خلف وجهي، إلا إذا أصبحت مثلي. في سيرورة المعرفة ما يشبه ذلك الصيني الأسطوري، الذي يكسر الحجارة ويبكي، فتسقط دموعه على الأرض متحوّلة إلى حجارة، فيكسرها ويبكي.. كل كتاب يفضي إلى كتاب، وكل كتاب جديد يفضي إلى كتب، والكتب الكثيرة توسّع المعارف وتقصي اليقين.

ليست القراءة المبدعة إلا مقارنة نصوص متعددة الأزمنة، تجمع بينها قرابة محتملة، أو قرابة مخترعة، قررّتها العقول التي لا تعرف اليقين. ولعل تلك القرابة المتخيّلة، التي تذيب أزمنة مختلفة في زمن متخيّل طليق، هي التي جعلت لويس عوض يقارن بين الأساطير اليونانية والملاحم العربية، كما لو كان الفارس المنتصر فارس جميع الأزمنة، يرمح في صحراء عربية ويقاتل في أرض أزهرت الأساطير، قبل أن يصبح، بعد زمن، ذلك «السموراي»، الفارس الياباني الذي يجمع بين النبل والشجاعة. واعتماداً على متخيل، يحتفظ بالبشر ويلغي الأزمنة، يستطيع

القارئ، على طريقته، أن يقارن بين «حي بن يقظان»، و«ربنسون كروزو»، وأن يعقد بينهما حواراً، يسرد فيه أحدهما مساره «الفطرة المؤمنة» إذ الطريق إلى الله واضحة لأصحاب القلوب الوضيئة، ويقص فيه ثانيهما ملحمة الإنسان العاقل، الذي يخلق له عقله عوالم متعددة. ما العلاقة بين كافكا وابن الرومي؟ والسؤال لا ينقصه الفقر، وإن كان التشاؤم، وللتشاؤم مراتبه، يصل بين إنسانين باعدت بينهما، كثيراً، الأزمنة والأمكنة. ما الذي جعل جمال الغيطاني، الذي عاش هزيمة 1967، يستعير في روايته «الزيني بركات» مستبداً مهزوماً من القرن السادس عشر، ربما، ولماذا حاكى مؤرخاً سبقه له لغة عتيقة يدعى «ابن إياس»؟ إذا كان الأدب شغوفاً برصد نبض الزمن، إذ في كل لحظة لحظة لاحقة، فإن الزمن شغوف بمخادعة الأدب، لأن فيه من تناظر المستبدين ما يطرح الزمن أرضاً. كان الألماني أدورنو، مع صديقه هوركايمر، قد اشتق في كتابه «دياكلتيك العقل» معنى الأزمنة الحديثة من «أسطورة أوليس»، الذي خادع الآلهة وخرج منتصراً، منتظراً قصاص الشيخوخة. وفي الحالات جميعاً، فإن المتخيل الأدبي، الذي يتوزع على أكثر من كتاب ومؤلف، يضع صلاح الدين وعنترة وأوليس ونابليون وسقراط وابن خلدون على مائدة واحدة، مقتفياً آثار الروح الإنسانية، الموزعة على الشجاعة والخسة والتألّه والانحدار وشبق الانتصار والغلبة ولوعة التداعي والأفول. ومع أن في المتخيل ما يبحث عن عبرة وموعظة، وهو ما فعله الشاب نجيب محفوظ في مرحلته الفرعونية، فإن في سطوة الزمن ما يجدد المتخيل ويعطّل الموعظة، لأن في الجوهر الإنساني فساداً قديماً. وما تجدر الإشارة إليه هو الفرق بين الوهم والمتخيّل، فالأول يكتفي بوعي زائف ملتفٍ حول ذاته والآخر معرفة بالتاريخ وبتاريخ المعرفة، رتّبها «الخيال» وأضاف إليها أبعاداً جديدة.

إذا كانت الأزمنة المتباعدة قابلة في المتخيل الأدبي للاختزال والتماثل، فكيف تختزل الأمكنة التي تحايث الأزمنة وتباطنها؟ «كل ما هو إنساني ليس غريباً عني»، يقول ماركس، وكل ما هو إنساني له متسع في حقل المتخيل، يقول الأدب. تعود مقولة القراءة الفاعلة من جديد طالما أن المعرفة حوار بين كتاب وكتاب، وبين القارئ وكتاب ثالث يجمع بينهما. كيف ينتج الأدب أمكنة متماثلة رغم الحواجز الجغرافية؟ وكيف تأخذ القراءة بيد القارئ من مكان إلى آخر يشبهه رغم اختلاف الأمكنة؟ الجواب الأقرب موجود في رواية السجن، فقد تختلف الضحايا دون أن يختلف الجلاّدون. فلا فروق تذكر بين سجن «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف وسجن «الواحات»، أو ما شابهه، في رواية صنع الله إبراهيم «نجمة أغسطس» والسجن الذي حدّث عنه سولجنتسين في «يوم من أيام إيفان ديستينوفتش»، ولا السجن الذي حدَّث عنه هنري أليغ في «القضية» راجماً الاحتلال الفرنسي للجزائر. فالسجن سجن، في الصحراء كان أو في وسط المدينة، والجلاّد جلاد اكتفى بالصعق الكهربائي، أو أضاف إليه كلاباً جائعة هائلة تزور السجين في الهزيع الأخير من الليل. وقد لا تعجب سيرة السجون ذاكرة قارئ ضعيف القلب، يمكنه عندها أن يزور لوناً جديداً من ألوان الرواية: رواية الاغتراب على سبيل المثال، التي تقزّم الزمان والمكان ذاهبة مباشرة إلى قلب مختنق وضمير شديد الاضطراب. والأمثلة في الرواية العربية كثيرة، مطلعها سعيد مهران في «اللص والكلاب» المتطهر الرومانسي الذي يدور محاصراً في مكان مغلق تخترقه «العفونة»، إلى أن يرحل عن عالمه غير شاعر بالأسف. وهناك أبطال غالب هلسا في أيامهم المتماثلة وشوارعهم المتطابقة واهتماماتهم المتناظرة، وذلك الفراغ الهائل الذي ينعقد فيه سؤال لا يعثر على

جواب. وهناك «غريب» البيركامو، الذي يكون مع البشر ولا يكون منهم، أو يكون منهم ولا يكون معهم، باحثاً عن باب لا يراه سواه، يغلقه في النهاية ويلوذ بالموت. ألا يمثّل عجوز هيمنجوي في «العجوز والبحر»، مغترباً نوعياً، يصارع الحيتان ويتأمل السماء نازف اليدين ويعود إلى كوخه الفقير، في نهاية المطاف، مكتفياً بالخيبة؟ أمكنة وبشر ومصائر وخيبة، وما يوحّد الأمكنة ويعطل الزمن هو ذاك المصير الشائك، الذي حدّد صاحبه منذ البداية، أو الذي قرّره المغترب وارتضى به، قبل أن يرتديه ويمضي وحيداً مع مناجاة ذاتية لا تنتهي. «المونولوج لغة المغترب الذي هجره الله»، يقول لوكاتش الشاب، حين كان يمزج الأدب بالفلسفة، معرّفاً المغترب بالتخلّي وبلغة داخلية حارقة، كما لو كان الزمان والمكان أثرين لطفولة مخادعة لن تعود. ومع أن الراحل إحسان عباس، لم يهجره الله ولا أحد من محبيه وتلامذته، فقد شاء، في أيام الشباب، أن يكتب عن «أبي حيان التوحيدي»، مرحّلاً اغترابه الذاتي إلى شخص أديب عاش في زمن آخر. تبادل عباس مع التوحيدي الحوار وتوازعا الهموم وتأملا معاً نجوماً لامعة ونجوماً لا تُرى وقدراً ضنين العدالة. ولعل هذا الحوار المضمر الذي سجلّه عباس، مؤرخاً، هو الذي يعيد الروائي خلقه، منتقلاً من المفاهيم واللغة الخطية المتجانسة إلى الشخصيات المغتربة ولغات بعيدة عن التجانس.

يبدأ السؤال وينتهي بالقارئ، دون أن يحمل معنى محدداً لسبب بسيط هو: من هو القارئ؟ من هو ذلك القارئ النموذجي الذي يستطيع أشتقاق الأزمنة الحديثة من أسطورة «أوليس»؟ من هو القارئ الذي يقدر أن يرى في شخصية «أحمد عبد الجواد» المتعددة في ثلاثية محفوظ تعبيراً عن اللايقين؟ ومن هو القارئ الذي يعرف أن

تكرار الأزمنة المتجانسة في «أولاد حارتنا» تعبير عن السخرية؟ تتحدث نظريات القراءة عن قارئ متعدد الاحتمالات: القارئ المحتمل، القارئ النموذجي، القارئ المضمر، وصولاً إلى قارئ عقله أقرب إلى صفحة بيضاء، يخط فوقها الكتاب السطور التي يريد. ولهذا فإن أكثر الكتب مبيعاً هي الكتب التي لا تُثير الأسئلة، إما لأنها ترضي القلب، أو لأنها «تشبع» غريزة، أو لأنها تقول نيابة عن القارئ المسيطر ما أراد أن يقول، سواء كان يعرف أصول القراءة والكتابة، أو كان لايعرف من أحوالهما إلا قليل القليل. ولعل الفرق بين قارئ يقرّر ما يقرأ وآخر، يقرر له غيره ما يقرأ، هو الذي يسمح بالتمييز بين المتلقي والكتاب من ناحية، والقارئ والنص من ناحية ثانية. فالمتلقي قارئ سلبي يقبل بما يلقّنه الكاتب دون سؤال أو مراجعة، مقتنعاً أن الكاتب يقول الحق كل الحق. عندها يظل القارئ كما كان، يرضى بما كان مستعداً للرضا به، كما لو أن الكتاب برهن له عن صحة أفكاره. وعندها أيضاً يظل الكتاب كما كان، فلا إضافة تغيّر القارئ ولا إضافة تغيّر من دلالة الكتاب شيئاً. إنه تبادل الصمت في قراءة وهمية تدور بين طرفين وهميّين. أما القراءة الأخرى، وهي القراءة الفاعلة، فهي تلك التي تحرّر القارئ من عادتي التلقين والاستظهار وتدرجه في نسق من القراءة، يرى الحوار قراءة والقراءة حواراً. وبسبب هذ الحوار - القراءة يتحول الكتاب إلى نص وينتمي إلى زمن آخر أكثر اتساعاً وعمقاً، كأن يعقد القارئ مقارنة بين كتاب قسطنطين زريق «نحن والتاريخ» وكتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر»، ذلك أن الأول استفاد من الثاني وأضاءه، أو أن يرى إلى القرابة الحميمة، رغم مسافة زمنية، بين كتاب رئيف خوري «الأدب المسؤول» وكتاب محمد حسين هيكل «ثورة الأدب»، ففي الكتابين معاً يتجلى ربط الوطني

بالجمالي، أو النقدي بالقومي، اعتماداً على منظور تنويري لا يرى «الأدب كلمات منتقاة لا رنين».

تحوّل القراءة الفاعلة، التي ينجزها القارئ، الكتاب إلى نص، إلى علاقة حية محددة الزمن والانتماء، إذ في كتابة الغيطاني شيء من كتابة الجيلاني، وإذ في كتابة الأخير ملامح من كتابة ابن عربي. وهذه القراءة، التي ترهِّن نصاً، وهي تحاور نصاً آخر، هي التي دعت الألماني هانز روبرت ياوس إلى اعتبار تاريخ الأدب هو قراءته المتجددة، كما لوكان تاريخ الأدب ينجز مع القارئ لا خارجه. يستخدم ياوس مصطلح «أفق وتوقعات» ليصف المعايير التي يأخذ بها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في كل فترة من الفترات التاريخية. فالقارئ لا يرحل إلى الماضي دون أن يصطحب الحاضر معه، والمعايير المنبثقة من الحاضر هي التي تمد العمل الأدبي بتاريخيته. وعلى هذا فإنّ العمل الأدبي الماضي لا يأتي إلى الحاضر مدفوعاً بسلطته الجمالية الخالصة، بل بقدرته على عقد حوار مع الحاضر أو بقدرة الحاضر على عقد حوار معه. كل زمن يجدّد العمل الأدبي وهو يقرؤه بشكل جديد، كما لو كانت القراءة تكتشف العمل وتعيد تخليقه، ناقلة ميلاده الحقيقي من زمن إلى آخر. فلم يعثر بروست، في البداية، على ناشر لروايته «البحث عن الزمن المفقود» ولم يشتهر كافكا إلاّ بعد موته، ومات الرسام موديلياني معدماً. يحيل هذا على لغز «الجمال اليوناني» القديم، على ذلك الجمال الذي لا تُستنفد فتنته، الذي جعل ماركس يفسّر ديمومة أثره بكونه إشارة إلى «طفولة الإنسانية»، أو حاضنة لبراءة إنسانية مفقودة. على خلاف ماركس رأي باليبار أنّ تلك الديمومة لا علاقة لها بأسطورة الجمال المفقود، ذلك أنّ تجدّد الظاهرة الفنيّة الإغريقية يرجع إلى تجدّد تأويلها بإيديولوجيات

متجدّدة متلاحقة. فما يتجدّد هو فعل القراءة الذي يتجدّد الموضوع به، وما يجدّد هو فعل القراءة المتجدّد في زمانه.

سؤالان منتظران: متى تعيد القراءة اكتشاف نص قديم، ومن هو القارئ الذي يجدّد عملاً أدبياً في قراءت متجدّدة؟ والسؤال الثاني: هل في كل نص ما يؤهله لأن يُقرأ بشكل جديد في أزمنة متلاحقة؟ سؤالان يردّان إلى تاريخ الكتابة والقراءة معاً، الذي هو تاريخ الفضول الإنساني، الذي كلما وصل إلى موقع منتظر، تركه راحلاً إلى موقع آخر، ملتبس الملامح.

في كتاب ألبيرتو مانغويل «في غابة المرآة»، على مستوى الفكر والقيم، ما قد نرفضه مثلما أنّ فيه ما نتفق معه ونداقع عنه بلا مساءلة. بيد أنّ الأساسي لا يتمثل في دوائر الموعظة الحسنة، بل في رهافة القراءة وشمولها المدهش، الذي يستولد من الكلمة سؤالاً، ومن الكلمات عوالم، ومن العوالم - الكلمات متخيّلاً، يخترق الواقع ويوحّد أزمنة مختلفة، كما لو كان للمتخيّل الأدبي زمن ممتد يطرح على الطبيعة الإنسانية أسئلة متماثلة في جميع الأزمنة. والسؤال المنتظر من أدب واسع لا بداية له ولا نهاية: هل هناك تقدّم في الأدب؟ وهل جاء بلزاك بأحسن مما جاء به هوميروس؟ والجواب أنّ زمن الأدب دائري، بعيد عن الزمن الخطي المتصاعد، لأنّه كان، ولا يزال، ينطلق من «الروح الإنسانية»، التي لا تعطّل فيها الأزمنة أسئلتها الخالدة عن: الموت والمجهول والحب والانتقال، الذي لا نهاية له، من المعلوم إلى المجهول. في كتاب «مانغويل» ما يلامس الروح، ويرسل بالقارئ إلى أقاليم ظليلة لن يزورها أبداً.

I
الفاتحة

«لزامٌ عليكِ أن تردّي على أنخابهم
بخطاب يترك تأثيراً قوياً»،
هكذا نصحت الملكة الحمراء أليس
وهي تنظر إليها شزراً.

من الطرف الآخر للمرآة، الفصل السابع.



آيات شكر

(في رأيي، إن الكلمات على ورقة) تجعل الكون متناسقاً، فعندما أصيب أهالي ماكوندو ذات يوم، أثناء عزلتهم لمائة عام، بمرض يشبه فقدان الذاكرة، تنّبهوا إلى أن معرفتهم بالعالم بدأت تتبخّر وأنهم باتوا معرضين لنسيان ما تكون البقرة، وما تكون الشجرة، وما يكون البيت. وكان أن اكتشفوا بأن طوق النجاة كامنٌ في الكلمات. وكي يتذكّروا ما تدلّ عليه دنياهم، قاموا بكتابة لوحات علّقوها على الدواب والأشياء: «هذه شجرة»، «هذا بيت»، «هذه بقرة، وتعطي حليباً، متى مُزج مع القهوة، أعطى القهوة Con leche – بالحليب».. ألا فالكلمات تقول لنا، ونحن داخل مجتمع، ما نظن بأنه العالم.

«ما نظن بأنه»: هنا مربط الفرس. فنحن أيضاً، كقرّاء، نضم لحمة الكلمات إلى التجربة ولحمة التجربة إلى الكلمات، لنمرّ في غربال الحكايات المتجاوبة الأصداء أو التي تهيئنا لتجربة، أو أنها تحكي لنا عن تجارب لن تكون أبد الدهر تجاربنا (هذا ما نعرف حتى التخمة) إلا على الورقة المتأجّجة. وبالتالي: فما نظن بأنه كتاب يعود فيرتسم من جديد مع كل قراءة. ولقد تغيرت على مرّ السنين تجاربي، وميولي، وأفكاري الثابتة. حتى أن ذاكرتي، يوماً بعد يوم، لا تكفّ عن إعادة تنظيم تآليف مكتبتي، عن تصنيفها، عن إلغاء بعضها؛ فكلماتي وعالمي لا استقرار فيهما أبد الدهر – باستثناء بعض الصوى الثابتة-. وهكذا فـ(الكلمة الطيبة) التي جاء بها هيراقليط بصدد الزمن تنطبق أيضاً على قراءاتي: «لا يستحمّ المرء أبداً مرّتين في الكتاب ذاته».

وأما الثابت غير المتحول، فتلك هي متعة القراءة، والإمساك بكتاب ملء اليدين، والشعور المباغت بذلك الإحساس بالانبهار، بالاقتناع، بالبرد أو الدفء، الناجمين أحياناً، دونما تعليل محسوس، عن بعض الأنساق الكلامية المتعاقبة. إن نقد الكتب، وترجمة الكتب، ونشر المنتخبات المأثورة هي من النشاطات التي قدّمت إليّ تسويغاً لتلك المتعة المذنبة (كما لو أن المتعة بحاجة لتسويغ!) بل وأتاحت لي أحياناً أن أكسب عيشي. «هذه الدنيا حلوة ويطيب لي أن أعلم كيف أكسب مائتي دولار في العام»، هكذا كتب الشاعر إدوارد توماس يخاطب صديقه غوردون بوتوملي. والمائتا دولار تلك، أُتيح لي أحياناً أن أكسبها، بالنقد، والترجمة، والنشر.

«الدافع في البساط»، تلك هي المقولة التي ابتكرها هنري جيمس للإشارة إلى الموضوعة المرجّعة على امتداد تأليف أي كاتب، كما لو أنها توقيع سرّي. وفي عدد كبير من النصوص التي كتبتها (من نقد، وتراجم، ومقدمات)، أحسب أنني قادر على تمييز ذلك الدافع المتملّص: إنه متّصلٌ بعلاقة فن القراءة، ذلك الفن الذي أوليه حبّاً كبيراً، مع الدنيا التي أمارس فيها ذلك الفن، «الدنيا الحلوة» التي تحدث عنها توماس. ولعلّ هناك أخلاقية للقراءة، مسؤولية لطريقتنا في القراءة، التزاماً سياسياً وخاصاً في آن معاً في تقليب الصفحات وملاحقة تعاقب الأسطر. وأحسب بأن الكتاب في بعض الأحيان، بما يتجاوز نوايا الكاتب وآمال القارئ، يمكنه أن يجعلنا أفضل وأوفر حكمة.

ولقد أوحى إليّ كريغ ستيفنسون، القارئ الأول لجميع ما أكتب منذ سنوات قليلة، هيكلية وتنسيق هذا الكتاب كما أوحى إليّ بالنصوص المختارة. وكان أن لجم رغبتي بإبقاء بعض الكتابات المرتبطة بمناسبات أثيرة إلى نفسي لأسباب عاطفية، كما ذكرني بكتابات أخرى كنت قد نسيتها، وأمضى وقتاً طويلاً يفكّر بصلاحية وملاءمة كل نصٍّ على حدة، وهذا ما لم يكن بإمكاني شخصياً أن أقوم به، بسبب تململي وسرعة نفاد

صبري. لذا، ولأمور كثيرة لن يقبل بها أبداً، فهو يستحق مني في هذه الكلمات أحرّ آيات الشكر.

ظهر العديد من هذه النصوص المجموعة هنا على امتداد سنوات طويلة، بأشكال وحليات متنوعة، في مجلاّت وصحف يطيب لي أن أحيّي حسن وفادتها.

«يونس والحوت» و«زمن الثأر» وُضعتا كأحاديث أُلقيت في «Banff Center for the Arts». حيث قمت ما بين 1991 و1995 بإدارة: «– Maclean Hunter Arts journalism Programme»؛ أما النصّ الثاني فظهر، مع تعديل طفيف، في الـ«Svenska Dagbladet»، في ستوكهلم. وبما يخصّ «في غضون ذلك، في قسم آخر من الغابة» و«أبواب الفردوس»، فهما مقدمتان لكتابَيّ منتخبات، الأول يضم قصصاً مثلية (من إعداد ومشاركة كريغ ستيفنسون) والثاني يعرض قصصاً جنسية. أما «حمل الصفة اليهودية»، فنشرت بنصّ قديم مختلف في الـ«Times Literary Supplement» اللندنية، وكذلك «موت تشي غيفارا»، و«المصور الأعمى»، وصيغة مختصرة من «حاسوب القديس أوغسطين»؛ وهذه الدراسة الأخيرة أُلقيت بصفة محاضرة. وظهرت دراسة «الخيال في السلطة!» كتعليق في ختام ترجمتي لـ«ساعات في غير محلها»، من تأليف خوليو كورتثار، ثم عمدتُ إلى تطويله ليصبح مقدمة لمجموعة من قصصه نشرت بالإنكليزية تحت عنوان «Bestiary –حيوانية–». وثمة ترجمات سابقة لكلٍّ من «في جحر جامع الخرق البالية» (تحت عنوان: «مخطط إباحي»)، و«قارئ في غابة المرآة» (تحت عنوان: «كلمات صلبة»)، و«الشريك السرّي»، ظهرت في مجلة: Saturday Night، في تورنتو. أمّا «قراءة الأسود كأبيض» (تحت عنوان: «عين عمياء وأذن صمّاء») فظهرت معاً في: Brick وفي مجلة: Index on Censorship. وهذه المجلة الأخيرة قامت أيضاً بنشر «جواسيس الله» تلبية لمناشدة فرغاس إيّوسا دعماً للهدنة في الأرجنتين. والدراستان «بيوض التنين وأرياش الفينيق» و«ربّة الإلهام في

المتحف» ظهرتا في مالبورن، في مجلة Art Monthly. بينما نُشرت: «In memoriam» في مجلة Heat، في سيدني. ويضم عنوان: «تقلّبات سنثيا أوزيك» مقالات عدّة حول تآليفها ونُشرت في نيويورك في: Village Voice وفي تورنتو في: Globe and Mail. أما «محاسبة تشسترتون حرفياً»، المكتوبة كمقدمة لمختارات عن تشسترتون من اختياري لصالح دار النشر الإيطالية Adelphie، فتمّ نشرها بدايةً في: Frankfurter Rundschau. وظهر قسم من: «بورخس عاشقاً» في: Australian's Review of Books، وفي: «Le Monde des débats» في باريس.

وعلى الرغم من تحفظاتي بشأن «الشريك السرّي»، حول ما لحق بها من تدخّل الناشرين، فإن معظم النصوص المنشورة في هذا الكتاب استمدت أكبر فائدة من القراءات التي جاء بها بذكاء محرّرو المجلات والصحف، والذين هم من الكثرة بحيث لا أستطيع تسميتهم هنا ولكني أشكرهم جميعاً بكل تواضع. وإن كان من «سبب وجيه» لعملهم ذاك فلن يكون، في حالتي، غير الصداقة التي ربطتني مع لويزا داني، التي تتلمذتُ على يديها، منذ سنوات كثيرة، في تعلّم الشغف بإتقان الكتابة وبالقصص الجميلة. فإن كان من غلط، أو من ثقلٍ في بعض المواضع، أو من الاستعمالات التي في غير محلّها، فالمسؤولية تقع على كاهلي دون سواي.

ثم، كما هي الحال دائماً وأبدا، أرفع شكري للفريق الذي لا يعرف التعب طريقاً إليه والعامل في: Westwood Creative Artists، بإخلاص دائم.

ألبيرتو مانغويل

كالغاري، خريف 1998

II

من أكون ؟

«بلى بكل تأكيد، بلى أنا حقيقية!»
احتجت أليس وقد أخذت بالبكاء.

«ما بالبكاء تجعلين نفسك أكثر حقيقية، علّقت تويدليدي، ثمّ لا يوجد في هذا الموضوع ما يوجب البكاء».

«لو لم أكن حقيقية، قالت أليس – وهي تضحك نصف ضحكة من خلال دموعها، لشدة استهجانها لكل ما تلاقيه – فما كنت لأكون قادرة على البكاء».

«أرجو أنك لا تتوهّمين بأن ما يسيل من عينيك هي دموع حقيقية؟»
هكذا سأل تويد ليدوم بلهجة تنمّ عن الاحتقار الكامل.

من الطرف الآخر للمرآة، الفصل الرابع.



قارئ في غابة المرآة

«لو سمحت، هل لك ان تدلّني في اي طريق اسير كي انصرف من هنا؟
-هذا يتوقف بالدرجة الأولى على المكان الذي تودين الذهاب إليه»، أعلن القط.

اليس في بلاد العجائب،
الفصل السادس.

يا للمماحكة الفطرية لدى الإنسان!
إنه يغير الأشياء بتغيير أسمائها!
كارل ماركس
نقلاً عن فريدريك إنغلز
في «أصل الأسرة، والملكية الخاصة، والدولة».

عندما كان عمري ثمانية أو تسعة أعوام، في بيتٍ لم يعد له من وجود، قدّم إليّ أحدهم «أليس في بلاد العجائب» و«من الطرف الآخر للمرآة». وكما هي الحال مع الكثير من قراءاتي الأخرى، فقد شعرت دائماً بأن الطبعة التي قرأت فيها كتاباً للمرّة الأولى، هي الطبعة الأصلية. وهكذا، كانت طبعتي، والحمد لله، مزيّنة برسوم جون تنييل ومطبوعة على ورق سميك وصقيل يفوح منه أريج غامض، أريج الحطب المحروق.

كان هناك أشياء كثيرة لم أفهمها، لدى قراءتي الأولى لـ«أليس» – ولكن ذلك لم يكن يبدو بذي أهمية. وتعلّمت منذ نعومة أظفاري أن بالإمكان، باستثناء إن كانت القراءة تهدف إلى شيء آخر غير المتعة (وهو ما نحن جميعاً ملزمون به، أحياناً، عقوبة لنا على خطايانا)، الانزلاق بكل

طمأنينة وأمان على سطح المستنقعات الخطرة، ويمكننا أن نشق لنا طريقاً عبر الأدغال الكثيفة، ونتحاشى الوهاد المهيبة والمضجرة مستسلمين ببساطة لدفع الأمواج القوية للحكاية. ولا بدّ يقيناً أن توافقنا أليس على هذا، وهي التي لم تكن ترى أي نفع لكتاب «دون صور ولا أحاديث».

وإذا لم تخنّي الذاكرة، كان انطباعي الأول هو أن الرحلة حقيقية وأنني شخصياً كنت رفيق السفر مع أليس المسكينة. فوقوعها في جحر الأرنب واجتيازها للمرآة ما كانا سوى نقطة الانطلاق. تماماً بكل ما يمكن للصعود إلى باص مثلاً أن يحمل من تفاهة وروعة معاً. ولكن هناك الرحلة! عندما كنت في الثامنة أو التاسعة، كان عدم التصديق لديّ أقل حيرة لأنه لم يكن قد وُلد بعد، فكان الخيال الخرافي يبدو لي أحياناً أكثر واقعية من الواقع اليومي. ولا يعني هذا أنني كنت أصدق بالوجود الحقيقي لبلد يشبه بلاد العجائب، ولكني كنتُ أعلم بأنها بلاد مصنوعة من المواد نفسها التي صُنع منها بيتي، وشارعي، والقرميد الأحمر لمدرستي.

إن الكتاب يصبح كتاباً آخر في كل مرّة نعيد فيها قراءته. فأليس الأولى من أيام الطفولة كانت تعني لي رحلة، مثل الأوديسة أو بينوكيو، ولقد شعرت دائماً بأنني أفضل حالاً برفقة أليس مما أنا عليه برفقة أوليس أو دمية من الخشب. ثم جاءت من بعد ذلك «أليس» المراهقة، فعلمتُ حق العلم ما عانت منه عندما قدّم إليها أرنب مارس / آذار خمراً علماً بأن المائدة لم يكن عليها خمر، أو عندما أرادت اليرقة منها أن تقول لها بالضبط «من» تكون و«ما» يعني لها ذلك. والتحذير الصادر عن تويدلدوم وتويد ليدي، والمؤكد بأن أليس لا تعدو كونها حلماً يحلم به الملك الأحمر، راح يؤرّق رقادي، وكانت ساعات سهري معذّبة بامتحانات يروح خلالها معلّمون من أنداد الملكة الحمراء يطرحون عليّ أسئلة مثل: «كيف يُقال بالفرنسية Fiddle – de – dee»؟ وفي فترة لاحقة، من العشرينات من

عمري، اكتشفتُ قضية شاب الكبّا في «مختارات من الفكاهة السوداء» من تأليف أندريه بروتون، وانجلى أمامي بوضوح أن أليس كانت شقيقة السرياليين، وعقب حديث لي مع سرفيو ساردوي، في باريس، تنبّهت بذهول إلى أن هَمّتي دامتي كان مديناً بالكثير للمذاهب البنيوية المعروضة في مجلّتَيْ Change و tel Quel. وفي فترة أبعد وأبعد، عقب استقراري في كندا، كيف كان بإمكاني ألاّ أقرّ وألاحظ بأن الفارس الأبيض قد وجد لنفسه وظيفة وسط البيروقراطيين العديدين الذين كانوا يروحون ويجيئون مسرعين هنا وهناك في ممرّات جميع الأبنية الحكومية لبلادي؟ («ولكني كنتُ أفكر بوسيلة تتيح لي / أن أصبغ بالأخضر الزاهي جميع المحاسيب الشيب / وأن أستخدم دائماً مروحة من الضخامة / بحيث تنسلُ خفيةً شعرات على القياس»).

طيلة السنوات التي واظبت خلالها على قراءة «أليس» المرّة تلو الأخرى، التقيت بقراءات عديدة مختلفة ومشوّقة لمغامراتها، لكني لا أستطيع القول بأن أيّاً منها أمكنها أن تصبح قراءتي الشخصية بالعمق. إن قراءات الآخرين تترك أثرها، بكل تأكيد، على قراءاتي الخاصة، فهي تهبني وجهات نظر جديدة أو تلوّن أمامي بعض المقاطع، لكنها تشبه في معظمها الذبابة الصغيرة التي ما فتئت تنغّص على أليس بوشوشتها الدائمة: «يمكنك المماحكة بالتلاعب بالكلمات حول هذا الأمر». أنا أرفض؛ فأنا قارئ غيور، ولا أقرّ لكائنٍ من كان بأن يكون له Jus primae noctis – حقّ الليلة الأولى – على الكتب التي أقرؤها. والشعور الحميم بالألفة القائمة منذ سنين عديدة مع «أليسي» الأولى لم يضعف ولم ينقص، وفي كل مرّة أعيد فيها قراءتها، تزداد الأواصر بيننا بطريقة خاصة جداً وغير متوقعة. حتى حفظت مقطوعات منها عن ظهر قلب. وأبنائي (بالطبع، ابنتي البكر اسمها أليس) يناشدونني أن أصمت حينما أنطلق، المرّة تلو المرّة، في الترديد التعيس للقصيدة المعنونة «عجل البحر ونجّار البناء». وأنا تقريباً حيال كل تجربة جديدة أجد في تلك الصفحات

صدىً تحذيرياً وجيّاشاً بالحنين يكرّر على مسمعي، من جديد: «هـذا ما ينتظرك» أو «سبق لك أن كنت ها هنا».

إنها مغامرة من بين جميع المغامرات وقدمت لي وصفاً، ليس لتجربة فريدة عرفتها أو يمكن أن أعرفها ذات يوم، وإنما بالأحرى، حسب ظني، لشيءٍ أشدّ غموضاً وأرحب مدى، لتجربةٍ أو (لعل قولي هـذا لا يحمل تفخيماً) لفلسفة حول الحياة. وقعت هذه التجربة مع نهاية الفصل الثالث من «من الطرف الآخر للمرآة». فمن بعد عبورها لانعكاس صورتها في المرآة وبعد اجتيازها للبلاد التي لها شكل رقعة الشطرنج والممتدة وراء المرآة، وصلت أليس إلى غابة مظلمة حيث (كما قيل لها) لا تحمل الأشياء أي اسم «على أي حال، ذمةٌ، قالت أليس ببسالة، من الممتع جداً، من بعد الشعور بالحرّ الشديد، أن أتغلغل في هذا الـ.. في هذه الـ.. في (ماذا)؟» وإذ أدهشها عدم قدرتها على إيجاد الكلمة، حاولت أليس أن تتذكّر: «أعني، أن أكون تحت الـ.. تحت الـ.. تحت (هـذا)، هل فهمت جيداً!» ووضعت يدها على جذع الشجرة. «فما يكون اسم هذا؟ أعتقد أن هذا ليس له اسم.. بل، بالفعل، هذا ليس له من اسم». وإذ جرّبت تذكّر الكلمة التي تدلّ على المكان الذي هي فيه، تنبهت أليس بغتة بأن لا شيء له اسم، في واقع الحال: وأنها إلى حين أن تستطيع تسمية الشيء، سوف يظلّ ذلك الشيء دون اسم، حاضراً لكنه صامت، ويتعذر لمسه كتعذّر لمس الطيف الشبحي. هل لزامٌ عليها أن تتذكّر تلك الأسماء المنسيّة؟ أم أن عليها صنع تلك الأسماء، جديدة كل الجدّة؟ هذه الأحجية ليست جديدة.

فمن بعد أن خلق الله آدم من «تراب الأرض» وبعد أن جعل مقامه في جنةٍ إلى الشرق من عدن (كما يقصّ علينا الفصل الثاني من سفر التكوين)، تابع خلق جميع حيوانات الحقل وجميع طيور السماء، وجعلها تحضر أمام آدم ليرى كيف يمكن له أن يسمّيها؛ فالاسم الذي جعله آدم لكل كائن حيٍّ، أصبح هو اسمه. ولقد حيّر هذا التعامل المثير للفضول الراسخين، على مدى قرون مديدة. فهل كان آدم موجوداً في مكان (كما

هي الحالة في غابة المرآة) كل شيء فيه لا اسم له، وأن عليه بالتالي ابتكار الأسماء للأشياء والكائنات التي هي أمام ناظريه؟ أم أن الدواب والطيور التي خلقها الله كان لها دون أدنى جدال أسماء يُفترض بأن آدم يعرفها، وأن عليه أن ينطق بها كالطفل الذي يرى كلباً أو يرى القمر لأوّل مرّة؟

ثم ماذا نفهم من كلمة «اسم»؟ هذا السؤال، أو صيغة من صيغ هذا السؤال، مطروح في «من الطرف الآخر للمرآة». ففي الفصول التي جاءت بعد فصل الغابة التي لا أسماء لها، تلتقي أليس بالفارس الأبيض ذي الهيئة النوّاحة، والذي يخبرها، بالطريقة المتسلّطة المعروفة لدى البالغين، بأنه سوف يباشر بغناء أغنية من أجل «تهدئتها».

«اسم هذه الأغنية، قال الفارس، يدعى: عيون السمكة.

-آه، هذا هو إذاً اسم الأغنية؟ قالت أليس، وهي تحاول الاهتمام بما يقال لها.

-كلا، أنتِ لا تفهمين، ردّ عليها الفارس، وقد أصابه امتعاض خفيف. فهكذا يُدعى (اسم) الأغنية. أما اسمها هي – اسم الأغنية – فهو في الواقع: الرجل العجوز جداً.

-إذاً كان يجب أن أقول: هكذا تدعى (الأغنية)، صحّحت أليس لنفسها بنفسها.

-أبداً بالمرّة: هذا شيء مختلف. فالأغنية تُدعى: طرائق ووسائل، إنما هكذا هي (تُدعى)، وليست هي الأغنية بالذات، هل تفهمين جيداً؟

-ولكن ما تكون إذاً الأغنية بالذات؟ استفهمت أليس، وقد سيطرت عليها حيرة كبيرة.

-سوف أصل إلى هذا، قال الفارس. فالأغنية بالذات، للحقّ والحقيقة، هي «جالس على الحاجز»؛ واللحن هو من ابتكاري».

وتبيّن بأن اللحن «ليس» من ابتكاره (هذا ما أشارت إليه أليس)، وكذلك التمييزات المدقّقة للفارس بين الطريقة التي يشار بها إلى الاسم،

والاسم نفسه، والطريقة التي يشار بها إلى الشيء الذي يدّل عليه، وأخيراً الشيء بالذات؛ فهذه التمييزات قدّمها كقدم الشروح الأولى لسفر التكوين. فالدنيا التي وُضع فيها آدم كانت بريئة من آدم؛ كما كانت أيضاً بريئة من كلمات آدم. وكلّ ما كان آدم يراه، كل ما كان يشعر به، كل ما كان يوحي له بالميل أو بالخوف، كان من الضروري أن يكتسب حضوره لديه (كما، على أي حال، لدى كل فردٍ منّا) بفضل طبقات من الأسماء، من تلك الأسماء التي تحاول اللغة بمساعدتها أن تكسو عري التجربة. وليس مصادفةً أن آدم وحواء، حينما فقدا براءتهما، اضطرا لتغطية جسديهما «وذلك، كما يقول أحد المفسّرين للتلمود، كي يتعلّما من يكونان بفضل الشكل الذي يغطيهما». فالكلمات، أسماء الأشياء، تضفي على التجربة شكلها.

مهمة التسمية تقع على عاتق كل قارئ. وآخرون، ممّن لا يقرؤون، يجب عليهم تسمية تجاربهم بأفضل ما في وسعهم، وذلك بابتكار منابع كلامية، فكأنهم بصورةٍ ما يتخيلون كتبهم الخاصة بهم. ففي مجتمعاتنا المتمحورة على الكتاب، يصبح الإلمام بالقراءة الإشارة الدالّة على امتلاكنا لأنماط الجماعة بمفاتيحها المرمّزة ومتطلباتها الفريدة، وهو الذي يتيح لنا تقاسم المصدر المشترك لكلماتنا المبوَّبة؛ غير أن من الخطأ أن نعتبر القراءة نشاطاً قائماً على التلقّي والاستقبال لا غير. على العكس: فمالارميه يقول بأن من واجب كل قارئ أن «يعطي معنى أصفى وأنقى لكلمات الجماعة». وفي سبيل تحقيق هذه الغاية، يجب على القراء تمثّل الكتب تمثّلاً شخصياً. وفي المكتبات التي لا تعدّ ولا تحصى، يضع القراء أيديهم، كما يفعل اللصوص، على أسماء، فهي ابتكارات مترامية وباهرة، ببساطة ما فعل آدم وبغرابة ما جاء به رمبلستيلسكين. ويقول لنا كاتب، مثل بروست، بأن مجلّدات مكتبة برغوت تسهر الليل لرعاية الفنانين الأموات. مثنى مثنى، مثلما يفعل الملكان الحارسان لكل إنسان؛ غير أن قارئ بروست تحديداً هو الذي، وحيداً ذات ليلة في غرفته المظلمة،

سوف ينجلي أمامه حضور أجنحة تلك الملائكة، ويتم هذا الكشف مع عبور ضوء المصابيح. وها هو بونيان – Bunyan – يصف فرار كريستيان من بيته، وأصابعه مغروزة في أذنيه كي لا يسمع شكاوى زوجته وأولاده؛ بينما يصف هوميروس أوليس، المربوط إلى الصاري، وهو يحاول عبثاً أن يصم أذنيه كي لا يسمع نشيد حوريات البحر؛ والقارئ المطلع على بونيان وهوميروس يستخدم هذه الكلمات ليجد اسماً لصمم معاصرنا، بروفروك الظريف (ذلك البطل الذي يزعم في قصيدة لإليوت بأنه يستطيع سماع نشيد حوريات البحر وإن كان يشك بأنهن ينشدن من أجله). ويصف إدناسان فنسان ميلاي نفسه بأنه «منزليٌّ مثل صحن» وعلى القارئ من ثمّ أن يعطي لأدوات الطعام اليومية، رفيقة وجباته الملازمة له، اسماً جديداً ومعنى تمّ اكتسابه مجدداً.

ومثلما يعلم الأطفال جميعاً، فدنيا التجربة (كما هو حال غابة أليس) ليس لها من اسم، فنضيع فيها في حالة من الاختلاط والاضطراب، وقد امتلأ الرأس بطنين الأشياء التي جرى تعلّمها هي والتكهنات الحدسية سواءً بسواء. وتساعدنا الكتب التي نقرؤها على تسمية الحجر والشجر، ولحظة الفرح أو القنوط، ولهاث من نحب أو صفير طائر، بإلقاء ضوء التجلّي على شيء مرئي، شعور، معرفة، وبمخاطبة أنفسنا قائلين هذا قلبُنا موضع التأمل دون قرف، وتلك أمواج مسحورة، وهذا هو الإنسان الحزين عند المساء. وتكون مثل هذه الإشراقات مفيدة أحياناً، أما تسلسل مراحل التجريب وإطلاق الأسماء لدينا فأهميته ضئيلة الشأن. يمكن أن تحضر التجربة أولاً ثم، من بعد سنوات، ها هو القارئ يكتشف اسمها في صفحات من «أزهار الشرّ». أو أنها تحضر أخيراً، فتشرق الذاكرة في ومضة لتسلّمنا صفحة، كنا نحسبها منسيّة، من نسخة عراها الإرهاق لحملها قصائد هوغو. وهناك أسماء يبتكرها كتّاب ويرفض القارئ استخدامها، لأنها تبدو له فجّة، أو تافهة، أو أنها مفرطة الجمال بحيث يتعذّر فهمها بصورة اعتيادية، وهي

بالتالي مذ ذاك تُنبذ أو تُنسى، أو ربما تظل محفوظة بانتظار ظهور عظيم الشأن (وهذا رجاء القارئ) يعود بها إلى دائرة الضوء. ويمكن أيضاً لتلك الأسماء أن تكون عوناً للقارئ على تسمية المستعصي على التسمية. «تودّ أن يعلم ما لا يمكن أن يُقال، وإعطاءه الجواب الأكمل في هذه اللغة بالذات»، هكذا قال توم ستوبارد في «إبداع الحب». وهذا الجواب الأكمل، يمكن أن يعثر عليه القارئ في صفحة من صفحات كتاب.

أما الخطر الذي كانت أليس وفارسها الأبيض على علمٍ بيّن به فهو أننا نخلط أحياناً بين ما هو اسم وما نطلق عليه أنه اسم، وبين الشيء وما نطلق عليه أنه شيء. والأشباح الرقيقة اللطيفة على صفحةٍ ما، والتي تستطيع بسهولة تسمية الكون، ليست هي الكون. ومن الممكن استحالة وجود أي اسم لوصف تعذيب مخلوق بشري، أو ولادة طفل. ومن بعد خلق ملائكة بروست أو عندليب كيتس، يمكن للمؤلف أن يقول للقارئ: «بين يديك أضع روحي»، ويكتفي بهذا القول. ولكن كيف يمكن للقارئ الذي عُهد إليه بتلك الأرواح أن يستعين بها لإيجاد دربه داخل واقع الغابة الذي يجلّ عن كلّ وصف؟.

ولا تقدم القراءة المنظمة كبير فائدة في هذا المجال. واللجوء إلى قائمة بالكتب المعترف بها رسمياً (قوائم بالكتابات الكلاسيكية، بالتاريخ الأدبي، وفهارس المكتبات المبوّبة) يمكنه، عفو الخاطر، أن يكون السبب في انبثاق اسم مفيد، بشرط أن نظلّ مدركين للبواعث المستترة من وراء وجود تلك القوائم. أمّا خيرة الأدلاء، حسب رأيي، فهي نزوات القارئ - الثقة بالمتعة والإيمان بالمصادفة - إذ تضعنا أحياناً كما لو في حالة من النعمة وتتيح لنا تحويل الكتّان إلى خيطان من الذهب.

الكتان إلى ذهب: ففي صيف 1935، منح ستالين الشاعر أوسيب ماندلستام، (قال يعني) منّةً وتكرّماً، أوراقاً ثبوتية صالحة لمدة ثلاثة أشهر، وأرفق بها بطاقة إقامة. وحسب زوجته، ناديجدا ماندلستام، فهذه الوثيقة البسيطة سهّلت عليهما الحياة كثيراً. وحدث أن صديقاً

لماندلستام، الممثل وكاتب الدراسات فلاديمير ياختنوف، مرّ مصادفة في مدينتهما. وفي موسكو، راح هو وماندلستام يتسلّيان بقراءة دفاتر الإعاشة، في محاولة منهما لتسمية الفردوس المفقود. وها هما الاثنان يفعلان الشيء ذاته مع الأوراق الثبوتية. وقد وصفت ناديجدا هذا المشهد في «مذكّراتها»:

«يجب القول بأن التأثير أحدث مزيداً من الإحباط. ففي دفتر الإعاشة، كانا قد عمدا إلى قراءة القسائم بغناء إفرادي أو ثنائي: «حليب، حليب، حليب.. جبن، لحم..» وعندما شرع ياختنوف بقراءة الأوراق الثبوتية، نجح في شحن صوته بتغييرات مشؤومة ومهدِّدة: «صادرة بناءً على.. صادرة.. صادرة عن.. ملاحظات خاصة.. بطاقة إقامة، بطاقة إقامة..»

ألا فكل قراءة فيها تخريب، ومعاكسة للتيار، كما هو حال أليس، القارئة المتعقّلة، فهذا ما اكتشفته في عالم ما وراء المرآة، في دنيا مخترعي الأسماء بصورة مهووسة. من رئيس وزارة كندي يلغي سكة الحديد ويسمّي مبادرته: «تقدماً»؛ ورجل أعمال سويسري يقوم بتهريب الأموال المختلسة ويسمّي هذا: «تجارة»، ورئيس دولة أرجنتيني يقوم بإيواء قتلة مجرمين ويصف فعله بأنه «عفو». وليس على القارئ الذي يريد ردّ كيد ملفّقي الأسماء أولئك سوى أن يفتح كتبه. ففي مثل تلك الحالات، تقدم القراءة لنا العون لصيانة الانسجام في قلب السديم، عندما يتعذر القضاء عليه، كما تعيننا على ألاّ نحصر التجربة داخل تراكيب لغوية، بل على إفساح المجال أمامها كي تنطلق متطورة وفق إيقاعها الرهيب؛ على ألاّ نثق بالسطح البرّاق للكلمات بل ننبش بحثاً في الأعماق.

وتبدو الميثولوجيا البائسة لعصرنا وكأنها تخاف من المخاطرة تحت السطح. فنحن نحاذر من كل ما هو عميق الغور، ونجعل من التأمّل المتأني مادة لسخريتنا. وتعبر صورٌ مرعبة شاشاتنا، الكبيرة والصغيرة، لكننا لا

نريد أن يرافقها تعليقٌ يطيل من مدّة عرضها: إننا نريد أن نرى سمل عينيّ غلوشستر، لا أن نحضر بقية العرض التمثيلي لـ«الملك لير». ذات مساء، منذ فترة من الزمن، كنت أشاهد التلفزيون في غرفة بأحد الفنادق متنقلاً دون توقف من محطة لمحطة. ولعلّ المصادفة هي التي جعلت في كل صورة ترتسم على الشاشة لثوانٍ معدودة منظر وجه غيّر القلق الممزق ملامحه أو منظر شخص ينهال عليه الضرب أو يُقتل، كما جرى عرض انفجار - سيارة أو بناية. وتنبّهت بغتة إلى أن أحد المشاهد التي جعلتها تمرّ أمامي لم تكن من ضمن المسلسلات الدرامية وإنما هي ضمن نشرة أخبار عن البوسنة. إذاً، من بين الصور الأخرى التي كان تراكمها يذيب الهلع من العنف، كنت قد شاهدت دون أي انفعال شخصاً حقيقياً يُصاب بطلقة رصاص حقيقية.

لقد ألمح جورج ستينر إلى أن الهولوكست ترجم إلى واقع من لحم وعظام متفحمة المخاوف المرعبة التي يثيرها جحيمنا الخيالي، ويمكن أن تشير هذه الترجمة المجسّدة إلى بداية عجزنا عن تخيل معاناة وعذاب الآخرين. وفي العصر الوسيط، على سبيل المثال، لم يكن التعذيب الفظيع للشهداء القدّيسين لينظر إليه أبداً، وقد تمثّل في لوحات مصوّرة، على أنه محض مشهد رهيب؛ فتلك التصاوير المستهدية باللاهوت (بالغاً ما كان تعصبه، وما كان تديّنه) الذي يقف من وراء وجودها ويضع لها حدودها، تلك الاستعراضات كان يُفترض بها أن تساعد من يتأمّلها على التفكير بالعذاب الأبدي في الدنيا. فلعلّ الجميع ما كانوا ليرون ما هو أبعد من وحشية المنظر لا غير، علماً بأن إمكانية التفكير بعمق أكثر كانت حاضرة باستمرار. على أي حال، فالصورة والنصّ المكتوب لا يمكنهما إلا «تقديم» إمكانية القراءة وصولاً إلى مدى أرحب أو أعمق؛ والتقاط أو عدم التقاط هذه الإمكانية اختيارٌ مآله إلى القارئ أو المتفرّج، إذ أن النصوص والتصاوير، بحد ذاتها، لا تعدو كونها رسوماً على الورق، أو بقعاً ملوّنة على الخشب أو القماش.

أما الصور التي شاهدتها في ذلك المساء فلم تكن، إذا صدق ظنّي، سوى سطح الأمور؛ فهي مثل النصوص الجنسية البورنو (والشعارات السياسية، والـ American Psycho لدى بريت إيستون إليس، والطبخات الدعائية) لا تقدّم شيئاً سوى ما يمكن للحواس التقاطه على الفور، في سلّةٍ واحدة معاً، بصورة سريعة عابرة، دون توافر مكان وزمان للتأمل والتفكير.

لكن غابة مرآة أليس ليست مصنوعة من مثل تلك الصور: ففيها عمق بعيد الغور، وتتطلّب التفكير حتى لو (خلال مدة عبورها) لم تكن تقدم أي مفردة لتسمية عناصرها الخاصة. فالتجربة بحقّ والفن بحق (مهما كان الإزعاج في هذه الصفة) يشتركان فيما بينهما بما يلي: كونهما يتجاوزان دائماً فهمنا وحتى إمكانيات الفهم. والإطار الخارجي لهما يقع دائماً تماماً خارج متناولنا، وهذا ما عبر عنه ذات يوم الشاعر الأرجنتيني أليياندرا بيزارنيك:

وماذا لو كان على الروح أن تسأل: إلى أين أيضاً؟
فيجب الردّ: إلى الضفة الثانية للنهر،
ليس هذا النهر، بل ذاك الواقع تماماً بعده

وللوصول على الأقل إلى تلك الضفة، كان لي أدلاء عديدون ورائعون. فمنهم مَن يسحق سحقاً، مثل بورخس؛ وآخرون أكثر دفئاً، مثل كورتثار أو سانتيا أوزيك؛ ومنهم كثيرون فيهم تسلية، مثل تشسترتون أو ستيفنسون؛ ومنهم عدد قليل يكشفون أبعد مما كنت أرجو أن أمدّ نظري، مثل القديس أوغسطين. ولا تكفّ كتاباتهم عن التغيّر والتبدّل في مكتبة ذاكرتي حيث تتلاقى جميع أصناف الحيثيات والظروف - العمر واللهفة، السماوات المختلفة والأصوات المختلفة، القراءات الجديدة والقديمة - لتبدّل أماكن بعض المجلدات، وتشطب بعض المقاطع، وتضيف بعض الملاحظات في الهوامش، وتقلب بعض الأمور كما تُقلب السترة وجهاً لظهر، ولتبتكر بعض العناوين. ويتجه تفكيري إلى الأخلاقي المتزمّت

جوزيف جوبير الذي وصف شاتوبريان عادات المطالعة لديه: «عندما يقرأ، يمزّق من الكتب الصفحات التي لا تروق له، وهكذا أصبح لديه مكتبة لاستخدامه الخاص، مؤلّفة من كتب مفرّغة، محصورة داخل مجلدات فضفاضة جداً» هذا النشاط المتهرّب لدى مثل أولئك الفوضويين من المشرفين على دور الكتب يكاد يسهّل امتداد مكتبتي الخاصة المحدودة إلى تخوم اللانهاية: فيمكنني من الآن فصاعداً إعادة قراءة أي كتاب كما لو لم أكن قرأته بعد. في بوش، بيته الوادع، بدأ رالف والدو إيمرسون يعاني في السبعين من عمره مما كان دون شك مرض الألزهايمر. وقد جاء لدى كاتب سيرته، كارلوس بيكر:

أصبحت دارة بوش قصراً للنسيان.. (لكن) المطالعة، كما كان يقول، بقيت «متعةً سالمة تماماً». وشيئاً فشيئاً، أصبح مكتب العمل في بوش معتكفاً له. فراح يتعلّق بالروتين المريح للعزلة، مواظباً على المطالعة في مكتبه حتى الظهيرة ليعود إليه عصراً حتى ساعة القيام بنزهة. وقليلاً قليلاً، لم يعد يتذكر كتاباته الخاصة، وكان ينبهر عندما يعود لاكتشاف بحوثه الفكرية: «ذمّة، هذه البحوث هي حقاً في غاية الجودة»، هكذا كان يقول لابنته.

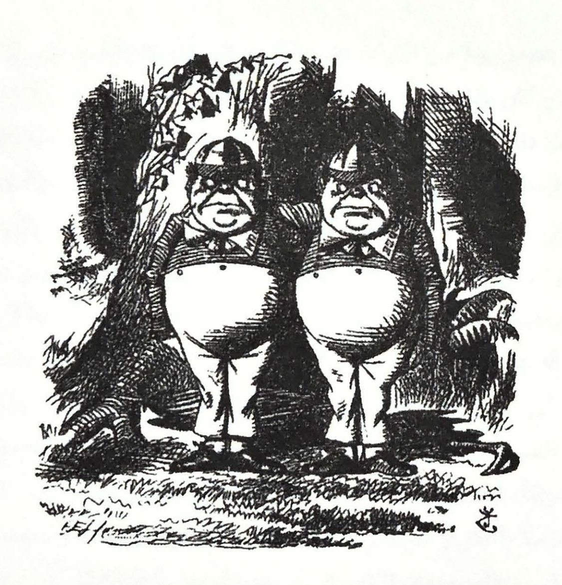
وقد بدأ يحدث معي ما يشبه إعادة الاكتشاف لدى إيمرسون حين أعيد قراءة «المدعو خميس» أو «الدكتور جيكل والمستر هايد» فأتلقاهما مثلما ألقى آدم السلام على زرافته الأولى.

هل هذا كل شيء؟ في بعض الأحيان، يبدو هذا كافياً. غير أن القراء، الذين يحيط بهم التشتّت وجميع أصناف المخاوف، والذين يتهدّدهم الغياب، والتغيّر، والألم، ما كان يخصّهم أو يخصّ العالم قاطبة، مما لا ينفع فيه أي سلوان، يعلمون على الأقلّ بوجود بعض الأمكنة الآمنة، هنا وهناك، الحقيقية كالورق والمنشّطة كالحبر، لكي يتحقق لنا المأوى والطعام طيلة اجتيازنا للغابة المظلمة والتي ليس لها من اسم.

إلى ليني فاجان
التي كانت حيث هي منذ البدء

«لكن ما الذي يحدث إذا كان عود على بدء
فإذا أنت من جديد عند خط الانطلاق؟»
خاطرت أليس بطرح هذا السؤال.

«أليس في بلاد العجائب، الفصل السابع»



أن تكون يهودياً

«عـال، الآن وقـد طـاب لنـا اللقـاء هـذه المرّة معاً، قال وحيد القرن، إذا كنتِ تؤمنين بوجودي فأنا بالمقابل سوف أؤمن بوجودك. اتفقنا؟»

من الطرف الآخر للمرآة،
الفصل السابع.

في عصر يوم من الأيام، عندما كنت في السابعة من عمري، في الباص الذي كان يقلني من المدرسة الإنكليزية في بيونس آيرس، وكنت قد أصبحت من بين تلامذتها، ناداني صبيٌّ لا أعرف اسمه حتى هذا اليوم من المقعد الخلفي: «هيه، يا يهودي، يعني، أبوك يحب المال؟» وأذكر أن ذلك السؤال «سطلني» حتى أنني لم أعلم بماذا أجيب. فلم أكن أظن بأن والدي يكنّ للمال تعلّقاً استثنائياً، ولكن لهجة الصبيّ كانت تتضمن إهانة متخفية لم أفهم معناها. وأدهشني، على وجه الخصوص، أن يقال لي: «يهودي». كانت جدتي تتردد على الكنيس، ولكن والديّ لم يكونا متدينين ولم يخطر لي أبداً أن أصف نفسي بتلك الكلمة التي كنت أظنها وقفاً على كبار السن من جيل جدّتي. لكن ما دامت النعوت التي تُلصق بنا تفترض تعريفاً، أصبحت منذ تلك اللحظة (لكني لم أكن واعياً لهذا الأمر آنذاك) ملزماً باختيار موقفي: أقبل تلك الهوية العريضة والصعبة أو أنكرها. في «اليهودي الخيالي»، حيث يمزج بفعالية البحث السوسيولوجي مع السيرة الذاتية، يحدثنا آلان فنكلكروت عن لحظة مشابهة ويستخلص بأن هذه التجربة ذات طابع شمولي، ولكن موضوعه

لا يمتّ بصلة إلى تراث الكراهية. «أنا شخصياً، أنا أريد قول وتأمّل التجربة المعكوسة: تجربة طفل، مراهق يافع ليس فخوراً وحسب بل هو أيضاً سعيد لأنه يهودي، ويبدأ يتساءل، رويداً رويداً، إذا لم يكن من قلّة الوجدان أن يعيش فرادته ومنفاه وهو في حالة طرب وانشراح(*)». فأولئك الأفراد أصحاب الهوية التي يرزحون تحتها، من ورثة معاناةٍ ما عاشوها بصورة شخصية، هم من يطلق عليهم فنكلكروت، بنظرته الصادقة بحثاً عن «الكلمة المصيبة»، اسم: «اليهود الخياليين».

ويصدمني ما في هذا التصوّر من منفعة لصياغة سؤال يشغل أفكاري: كيف يكون إدراكي لما أنا عليه ذا تأثير على إدراكي للعالم من حولي؟ وما همّ أليس أن تعلم من تكون (الطفلة الفيكتورية حسبما يراها الناس) وهي ضائعة تائهة في غابة المرآة؟ ألا فالأهمية كبيرة جداً، في الظاهر، ما دامت تلك المعرفة تحدّد علاقتها مع باقي الكائنات التي تلتقي بها. وعلى سبيل المثال، فعندما نسيت أليس من تكون، أمكنها أن ترتبط بالصداقة مع رشأ نسي بأنه رشأ:

وها هما يمضيان سويّاً عَبْر الغابة. كانت الصبيّة تطوّق بحنان عنق الرشأ ذا الوبر الناعم بذراعيها. ووصلا على هذه الوضعية إلى مساحة من الأرض مكشوفة، هناك، بغتة، انتفض الرشأ بقفزة انتزعته من ذراعي رفيقته. «أنا رشأ! هتف بلهجة مبهورة. ويا للكارثة، أضاف، فأنتِ، أنت رشأ من صنف البشر!» وارتسم تعبير مفاجئ عن الخوف في عينيه العسليتين الجميلتين، ثم، بعد برهة قصيرة، مضى هارباً وهو يقفز بكل ما تسعفه ليونة قوائمه.

من حول هذا التصوّر للهوية المصطنعة، بلور فنكلكروت بكل أناة سلسلة أسئلة حول معنى أن يكون المرء يهودياً (أو، أضيف من عندياتي، أن يكون أليس أو رشأ) ثم إنه، نظراً لأن كل تعريف يقف عند حدود لا

(*) آلان فنكلكروت، «اليهودي الخيالي»، (نقاط)، دارسوي، 1980.

يتخطاها، قد رفض أن يقدم على هذه الأسئلة إجابات نهائية قاطعة. وفي صميم أسئلة فنكلكروت، في المركز، نجد الأمر المحقّق، الذي يبدو غير ذي أهمية ظاهرياً، والذي مفاده أن اليهود موجودون، وأنهم أيّاً كانت هويتهم، فردية أم جماعية، لهم حضورهم الراسخ الذي لم تستطع حتى آلة القمع النازية سحقه. وليس من السهل تحمّل تبعاته، والأصعب أيضاً تصنيفه ضمن نطاق محدد. «اسمع، يا دكتور، كتب هنريش هاينه يقول، لا تحدثني حتى عن حقيقة وجود اليهودي، فأنا لن أتمنى ذلك لألدّ أعدائي وأكثرهم سوءاً. فضائح وعار: فهذا كل ما ينتج عن ذلك الوجود. هذه ليست ديانة، بل هي كارثة ومصيبة». وصرخة «لماذا أنا؟» التي يطلقها كل يهودي مضطهد، يسمعها اليهودي الخيالي، وهو يطلق زفرة تضجّر. وإذ يضرب مثلاً بنفسه، يعترف فنكلكروت بأنه من جانب يعلن عن رغبته بأن يكون يهودياً بينما أنه من الجانب الآخر يعمل على «التحلّل من اليهودية»، متحولاً إلى «الآخر» وجاعلاً من نفسه رسول رفاقه اللطفاء: وهذا ما أتعرّف من خلاله على نفسي بكل وضوح. فعندما يستذكر والداه الهولوكوست، يكون جوابه الفييتنام، وعندما يتكلمان عن معاداة السامية، يلفت انتباههم إلى أنه لا يوجد في فرنسا عمال نظافة من اليهود. وكان أن تحوّل سؤال: «لماذا أنا؟» إلى: «لماذا لا أكون شخصاً آخر؟».

في غابة المرآة تلك، فقد اليهودي الخيالي كل شعور بالانتماء؛ ففي نظره لا يمكن لضمير الجماعة «نحن» أن يوجد ليشمل كل اليهود. فمواضعات الفكرة الثابتة تفهم تلك الـ«نحن» باعتبارها تدل على جمعية سرّيّة تحوك مؤامرات مشؤومة، وتسعى للسيطرة على العالم، أمّا ردّة فعله شخصياً فكانت إنكار كل تضامن. «ليس هناك (نحن)، هكذا أعلن، لأن الهوية اليهودية مسألة خصوصية» - حتى لو كانت الهوية اليهودية، في أيامنا هذه، تتعرّف على ذاتها مجدّداً بأنها على نطاق عريض تشكل جماعة. لكن ما الذي يوجب أن يكون التعبير الجماعي على الدوام تعبيراً سياسياً لا غير؟ لماذا ما ليس ذاتاً فردية تتحدّث بضمير المتكلم «أنا»

يُفرض عليها بالضرورة أن تكون شأناً يتعلّق بسلطة أو بدولة؟[*]» ولماذا لا يستطيع اليهودي أن يتكلّم باسمه نفسه قائلاً «أنا» إلا وهو ملزم إما بالتستّر، وإمّا بالتمسك بانتمائه إلى ملايين الضحايا الذين صاروا في ذمّة الماضي؟

ها نحن قد بدأنا نخوض في مياه خطرة. وربما أن مثل هذا السؤال لا يشكك بضرورة استذكار الاضطهادات التي وقعت بالأجداد الغابرين، وإنما يطرح إشارة استفهام حول وهم البطولة المرافق لذلك الاستذكار. فأولئك الذين ينادون باحتقار أقرانهم الذين يعيشون «ناسين التاريخ» ينسون بدورهم أن هويتهم الخاصة المزعزعة إنما تستند إلى «وهم التاريخ». وأمام النسيج الضبابي لمثل ذلك الماضي، والذي هو ماضٍ يُنعم على جميع اليهود بأسرة فسيحة الأمداء، بجمهرة غفيرة منتشرة في الزمان والمكان، يقف الشباب من اليهود أحياناً وهم يحملون انطباعاً بأنهم ليسوا سوى مشاهدين، متفرجين. فعندما كنت أراقب جدتي توقد شموع السبت وتردد الصلوات الطقوسية وهي ترسم بيديها من فوق الأضواء المتراقصة دوائر متقابلة، لم أكن أشعر بأدنى ارتباط بالمناطق الغابيّة القاتمة والغابرة، ذات الضباب الشتائي واللغات العتيقة التي كانت أصولها تعود إليها. نعم، هي كانت جدتي، ولكن وجودها يبدأ وينتهي في حاضري؛ نادراً ما كانت تتكلّم عن أسلافها أو عن المكان الذي ولدت فيه، ولذلك فإن حكاياتها الموجزة والمفككة، داخل الميثولوجيا التي تخصّني، كان لها على حياتي تأثير أقل بكثير مما كان لمناظر «غريم» أو «أليس».

إذا كان في الهوية اليهودية من ضرورة ملزمة، يؤكد فنكلكروت، «فهذه الهوية لا يجوز أن يكون التعامل معها بمفردات التماهي، وإنما بمفردات الذاكرة: لا أن نقلّد الاضطهاد إيماءً بل أن نكرّم ضحاياه»[*]، وأن نمنع ابتذال الهولوكوست، كي لا يصير اليهود محكومين بموت

---

[*] المصدر ذاته، ص: 203 – 204.

[*] المصدر ذاته، ص: 45.

مضاعف: بالقتل وبالنسيان. وحتى على هذه الصورة، لا أشعر بأنني مرتبط بتلك الفظائع الرهيبة إلا بالوكالة: فحسبما أعرف، لم نفقد بسبب النازيين أي فردٍ من عائلتنا؛ لأن أهل والدتي ومثلهم أهل والدي كانوا قد هاجروا قبل الحرب العالمية الأولى بفترة طويلة نحو إحدى المستوطنات التي أقامها البارون هيرش في شمال الأرجنتين،حيث كان نفرٌ من الرعيان لدى استجابتهم لأسماء مثل إسحق أو إبراهيم يشرعون بالتخاطب مع مواشيهم باللغة اليديشية. ولم أسمع بخبر الهولوكوست إلا في حقبة متأخرة من مراهقتي، وكان ذلك حصراً بقراءة أندريه شوارتز - بارت وآنّا فرانك. فهل كانت تلك الفظاعة الرهيبة تشكل جزءاً من تاريخي، أنا أيضاً، بما هو أبعد من السعي إلى تقاسم الهمّ الإنساني؟ وذلك النعت الذي قُذفت به كإهانة على متن ذلك الباص المدرسي منذ أمد بعيد هل يُضفي عليّ المواطنة في قلب ذلك الشعب القديم، المحاصر، المجادل، المعاند، الحكيم؟ فهل كنت - وهل أنا - من عدادهم، وأحدهم؟ هل أنا يهودي؟ ألا من أنا؟

«أليس»، ابنة البشر، والرشأ، ذلك المطارَد الخالد، هما صدى لهذا السؤال، وهما، مثلي تماماً، تراودهما رغبة الإجابة عليه ليس بكلمات مولودة مما يعلمان هما بالذات من يكونان، وإنما بكلمات يبتكرها أولئك الذين يقبعون في الخارج ويشيرون إليهما بالأصابع. فكل فئة تكون مادة لفكرة ثابتة لديها التالي لتقوله: نحن اللغة التي يدور بها الكلام عنّا، نحن الصور التي يتم التعرّف علينا من خلالها، نحن التاريخ الذي حُكم علينا بأن نتذكره لأنهم حرمونا من دورٍ فعّال في الحاضر. لكننا أيضاً اللغة التي نشكك من خلالها بهذه التأكيدات، والصور التي بفضلها نثبت بطلان القوالب الجامدة. كما أننا أيضاً العصر الذي فيه نعيش، وهو عصرٌ لا يمكننا أن نتغيّب عنه. فلنا وجودنا الخاص، ولسنا بعدُ مستعدين للبقاء خياليين.

أثناء ذلك،
في قسمٍ آخر من الغابة

«الخانة السابعة مؤلفة من غابة -
لكن فارساً سوف يرشدكِ إلى الطريق».
من الطرف الآخر للمرآة،
الفصل II.

يومَ كنت قارئاً متعطشاً للحكايات بالرسوم، كانت الجملة التي تحرّك لديّ أقوى الانفعالات، لأنها تقدم الوعد بكشف شيءٍ سبق أن حصل خارج التسلسل الواضح للأحداث، هي: «أثناء ذلك، في قسمٍ آخر من الغابة..» - وبالأحرف الكبيرة، عموماً في الركن العلوي اليساري من الصورة المرسومة. وفيما يتصل بي (مثلي مثل كل قارئ مشغوف يتمنى ألاّ تنتهي الحكاية)، كانت تلك الجملة تتضمن وعداً بشيءٍ لا نهائي تقريباً: إمكانية معرفة ما حصل في الفرع الثاني للطريق، ذاك الذي لم نسلكه عند تقاطع الطرق، ذاك الذي تصعب رؤيته قليلاً، الدرب السرّيّ الغامض رغم أنه ليس أقل أهمية والذي يقود إلى قسم آخر من غابة المغامرات.

1- رسم خريطة الغابة

«ملعونة الضغوط. مباركة الانفراجات»
ويليام بلاك

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، شرع الشاعر كاليماك، من أهالي سيرين، يفهرس النصف مليون مجلد في مكتبة الإسكندرية

الشهيرة. كان ذلك يتطلب مجهوداً خارقاً، ليس فقط بسبب عدد الكتب التي يجب تفحصها، ونفض الغبار عنها، وترتيبها على الرفوف، وإنما أيضاً لأنه يستدعي تصوّر تبويب أدبي يُفترض بأنه يعكس بطريقة أو بأخرى، التبويب الأوسع مدى للكون بأكمله. فكي ننسب كتاباً ما إلى هذا القسم المحدد دون سواه - هوميروس في قسم «الشعر»، وهيرودوت في قسم «التاريخ»، مثلاً - اضطر كاليماك في بادئ الأمر إلى البتّ بأن كل مادة مكتوبة يمكن تصنيفها ضمن عدد نوعي من الأبواب أو pinakes، كما كان يسميها، ومن ثمّ، أصبح ملزماً بأن يحدّد إلى أي تصنيف ينتمي كل كتاب من ألوف الكتب التي لم تكن تحمل أي بطاقة. وكان أن قسّم كاليماك المكتبة الهائلة إلى ثماني «خانات» افترض بأنها تضم جميع الوقائع، والتخمينات، والتأملات، والأوهام، التي يمكن لها في يوم من الأيام أن تكون قد استقرّ بها المقام على ورقة بَرْديّ!؛ أمّا منظمو المكتبات لاحقا فكان عليهم مضاعفة ذلك العدد المتواضع من الخانات إلى ما لا نهاية. وها هو جورج لويس بورخس يذكّر بأن الرقم 231، ضمن منظومة ترقيم خانات دار الكتب في بروكسل، هو مخصص للّه.

لكن ما من قارئ استمدّ متعة يوماً ما من أحد الكتب يمكنه الوثوق بقوة بتلك الطرق التصنيفية. فهناك فهرس المواضيع، والأجناس الأدبية، والمدارس الفكرية والأسلوبية، والآداب المصنّفة بحسب قومياتها أو أعراقها، والمجموعات الحولية والمنتخبات تبعاً للموضوعات، وهذه مجتمعة لا تقدم للقارئ سوى واحدة لا غير من وجهات النظر العديدة الممكنة، والتي لا يمكن لأيٍّ منها أن تكون شاملة، ولا يمكن لأيٍّ منها أن يلامس رحابة وأعماق مادة مكتوبة، مغلّفة بالأسرار. فالكتب تأبى أن تظل «عاقلة» حيث هي على رفٍّ واحد: وهذه «رحلات غليفر» تقفز من رفّ «تآريخ» إلى رفّ «نقد اجتماعي» أو إلى رفّ «أدب أطفال»، علماً بأنها لن تكون وفيّة لأيٍّ من تلك التصنيفات. إن قراءتنا، مثل انتمائنا الجنسي،

رجراجة وتحتمل وجوهاً عديدة. «أنا رحبٌ فسيح، كتب والت وايتمان، وأضمّ جحافل غفيرة».

إن مقولة «الأدب المخنّث» مقولة مغلوطة وذلك لأسباب ثلاثة: بداية، لأنها تفرض وجود تصنيف أدبي ضيق الحدود، قائم على الطابع الجنسي للمؤلفين أو للشخصيات الخيالية؛ ثانياً، لأنها تفرض وجود تصنيف جنسي ضيق الحدود، يُزعم بأنه على درجات متفاوتة قد وجد تعريفاً له في شكل أدبي؛ ثالثاً وأخيراً، لأنها تفرض وجود تصنيف سياسي ضيق الحدود، يرفض منح مجموعة صغيرة حقوق الإنسان لصالح مجموعة جنسية ذات امتياز. علماً بأن مقولة «الأدب المخنّث»، رغم حداثة انتشارها، موجودة دون شك في أذهان الجمهور. فبعض المكتبات تخصص جناحاً لـ«الأدب المخنّث»، وبعض دور النشر لديها سلسلة تحت عنوان «الأدب المخنث»، وهناك مجلات وصحف تنشر بانتظام قصصاً وأشعاراً في حقل «الأدب المخنّث».

فما يكون إذاً هذا الـ«litteratuer gay»؟ – الأدب المخنّث –.

رغم إدراكنا لما قد يتضمن هذا من إعادة ممجوجة، نقول بأن المفهوم عموماً من عبارة «الأدب المخنّث» أنه أدب يصب اهتماماً على أشخاص «gay» – مخنّثين –. وهذا الأمر يبدأ من التلميحات المبهمة وصولاً إلى «الحب الذي لا يتجرأ على أن يُسمّي نفسه»، حسب التعبير ذي الرقابة الذاتية والذي جاء به اللورد ألفريد دوغلاس، مثلما يمكن أن نعاين في بعض نصوص القرن التاسع عشر، ومن خلال سِير وتآريخ صريحة عن الحياة المخنّثة، في عصرنا بقلم كتّاب يمكن أن يكونوا أولاً، من المخنثين. وهناك أحياناً كتب تعالج مواضيع وشخصيات غير مخنّثة لكن كتّابها مخنثون («طريق الهند» للكاتب أ. م. فورستر أو «من يخاف من فرجينيا وولف؟» لإدوار آلبي، مثلاً) تُصنف بوضعها على رفوف «الأدب المخنث»، شأنها تماماً كشأن الكتب ذات المضمون المخنث الصريح – مثل «ألكسي»، لمارغريت يورسنار أو «قبلة المرأة العنكبوت»، لمانويل

بويغ – كما لو أن الناقد، أو الناشر، أو صاحب المكتبة يميلون عن قصد إلى تصنيف الشخص وليس العمل الأدبي. ومن الكتاب من يرفضون تصنيف أعمالهم على أنها «مخنثة» (باتريك غال، تيموثي فندلي) ويتكلمون عنها باعتبارها «مؤلفات مكتوبة بقلم كاتب قُدّر له أن يكون مخنّثاً». وكما هي الحال دائماً مع مثل تلك التصنيفات، فالاستثناءات الخارجة عن حدود كل تعريف مقترح مآلها أن تجعل تلك العملية التصنيفية غير ذات نفع، ما دام من الضروري إعادة صياغة التعريف في كل مرّة يجري فيها إطلاق ذلك النعت.

وفي مجموعة مقالات تحت عنوان «خيالات مخنّثة» يعرّف كلود ج. سومرز موضوعه بأنه «العرض الروائي لمثليين جنسيين من الذكور بقلم كتّاب مخنثين أو سحاقيات». وهذا يعني استبعاد عدد لا بأس به من الكتّاب غير المخنثين تمّ إقصاؤهم لعلّة النشاط الجنسي لدى المؤلف لا غير. ومن المرجّح أن تلون الميول الجنسية لكاتبٍ ما تآليفه وتصبغها بصبغتها، ولكن القارئ لا يحتاج لأن يجري دراسة معمّقة لـ«هنا باريس» كي يكون قادراً على قراءة الأدب. وأمّا اطلاعنا على تعلّق د. هـ. لورنس بالنساء المتقدمات في السن فقد يؤثر أو لا يؤثر على استمتاعنا لدى قراءة «عشيق الليدي تشاترلي»، لكنه غير لازمٍ على الإطلاق لقراءة تلك الرواية التي ذاع صيتها في الآفاق. وقد تطلعنا دراسة حياة ملفيل على بعض عناصر الغلمة – المثلية في «موبي ديك»، لكن هل مثل تلك الدراسة ضرورية لاكتشاف تلك العناصر تحديداً؟ ثم ألا نستطيع قراءة قصة لويليام فوكنر ذات موضوعة مخنثة ما لم نأتِ بالبرهان على تجربته الشخصية في هذا الميدان؟ وكلمة «خيالات» ألا تستوجب وتتضمن خلق عالم خيالي لا يكون ثمرة تجربة حقيقية؟ ولو أن معرفة ميول الكاتب لازمة لفهم نصٍّ من النصوص، أفلا نحكم بذلك على أن قراءة الأدب المجهول الهوية (ومنه فيض في ميدان الغلمة الجنسية) هي في نهاية المطاف من رابع المستحيلات؟

2- دروب في الغابة

لا معرفة ممكنة إلا لما هو خاص فريد.
لويس آراغون
«فلاح باريس»

كان بورخس يقول بأن «كل كاتب يخلق روّاده الخاصّين». ويصدق هذا الأمر أيضاً على الأجناس أو الأنماط. وهذا إدغار آلان بو وقد أتاح لنا، بابتكاره للرواية البوليسية، أن نُدخل ضمن هذا التعريف قصصاً تعود إلى أيام التوراة. وأما الماركة المسجلة «أدب مخنّث» فحديثة العهد، ولا تعود إلى ما هو أسبق من إنشاء المجلة المخنّثة «كريستوفر ستريت»، في عام 1974، ولكنها تشير الآن إلى أعمال أقدم زمناً بكثير. ولا بدّ لأي مجموعة منتخبات من شعر التخنّث باللغة الإنكليزية من أن تضمّ عدداً كبيراً من الكتّاب العائدين لأيام زمان، من شكسبير حتى لورد بايرون؛ وأما الأمثلة عن القصص الخيالي المخنّث باللغة الإنكليزية فليس لها مثل هذا العمر الوقور، ربما لأن الشعر مهيّأ عفوياً دون قسر للقراءة الملتبسة (كما هي الحال مع العديد من المقطوعات المثلية - الغلمية لدى شكسبير) وللتأويل المتطرّف، بينما يكون تطويع النثر لحاجات اللياقة الاجتماعية أقلّ يسراً. وتوماس هاردي هو من نبّه إلى أن المؤلف يستطيع أن يمرّر شعراً أموراً قد «تجعله في مرمى سهام مائة من أمثال السيد غراندي» لو غامر بقولها نثراً.

والجرد التأريخي المتسلسل لقصص الخيال المخنّث بالإنكليزية قد يكون بالإمكان البدء به منذ بعض الروايات الغامضة مثل «يوسف وصديقه» (1871)، لباريار تايلور، أو «سيسيل دريمي» (1876)، لتيودور ونثروب، أو منذ بعض الأعمال المعروفة أفضل، مثل قصة أوسكار وايلد «بورتريه السيد و. هـ» (المكتوبة في حدود عام 1890)؛ ويمكن

استمرار ذلك الجرد مع هنري جيمس ووصفه الفائق الإرهاف تقريباً للحبّ المثلي في «التلميذ» (1891)، مع رواية أ. م. فورستر المنشورة بعد وفاته، «موريس» (والمختتمة في عام 1914)، مع «الضابط البروسي» (عام 1914 أيضاً)، لـ د. هـ. لورنس، و«غرائب الكاردينال بريلّي» (1926)، لرولان فير بانكز، وصولاً إلى «المدينة والركن الحصين»، لغور فيدال، إحدى أوائل الروايات ذات الجمهور الواسع والتي تقدم وصفاً للوجود الجنسي المثلي، والمنشورة في عام 1948 - وهذا أيضاً تاريخ نشر عملين كلاسيكيين من الأدب المخنّث: «الأرجاء المسكونة»، لترومان كابوت، ومجموعة من قصص تنيسي وليامز تحت عنوان «سلاح وحيد وقصص أخرى». ويمكننا إجراء أعمال جرد مشابهة في أدب اللغات الأخرى.

منذ 1950، تأسّس في الأدب المخنّث باللغة الإنكليزية اتجاهان رئيسيان: الأول يتوجّه بلهجة الاعتذار إلى جمهور «طبيعي» باذلاً ما في وسعه لإيجاد الأعذار والاستسماح وطلب الغفران من حمل وزر التخنّث؛ والثاني يجاهر دون حياء مزيّف بنشاط جنسي مغاير له كل الحقوق بالحياة، ويتوجه خاصة مخاطباً القارئ المستنير. إن رواية «المدينة والركن الحصين» متأثرة، إلى حدٍّ ما، بهذين الاتجاهين، وهي أول رواية تستخدم طريقة متميزة (لعلها مستمدة من أندريه جيد في «إذا لم تمت البذرة»، في 1926) وظاهرة للعيان في جميع روايات التخنث تقريباً مما جاء بعدها: ألا وهي استخدام صوت السيرة الذاتية. وإدمون وايت، مؤلف إحدى روايات السيرة الذاتية المخنّثة الأكثر تأثيراً في أمريكا الشمالية، «غلام أميركي» (1982)، لفت النظر إلى أنه «نظراً لأن أحداً لم ينشأ في تربيته على أن يكون مخنّثاً، ففي اللحظة التي يكتشف فيها اختلافه ذاك، يصبح ملزماً بتحمل تبعاته». وينشر غير المخنّثين عاداتهم الجنسية (خاصة من مصادر جنسية محافظة) في آلاف الأمكنة المختلفة: البيت، المدرسة، العمل،

التلفزيون، السينما، المطالعات. أما المخنثون، فهم، في مجملهم، محرومون من مثل هذا الانتشار الجغرافي. إنهم يكبرون وهم يحملون شعوراً بأنهم خارج نطاق الرؤية، ويتوجب عليهم عبور مرحلة التعلم في المراهقة في عزلة تكاد تكون مطلقة على الدوام. والرواية المخنّثة - خاصة منها رواية السيرة الذاتية - تؤدي عملها لديهم بالتالي مثل دليل يعكس تجربة القارئ مع تقديمها إليه كل إمكانيات المقارنة.

وفي جانب لا بأس به من ذلك النثر المستند إلى الواقع إضاءةٌ وتشجيعٌ (وهو ما نحن بأمسّ الحاجة إليه في عصر السيدا)، كما أنه يتيح للقارئ أن يقبل كونه من المخنّثين باعتبار هذا الأمر من معطيات الحياة اليومية. وقد أشار كامّي باغليا إلى أن غالبية المخنّثين، على عكس الأقليات الأخرى، لا يتكاثرون بالتناسل وهذا ما يؤدي بالنتيجة، كما هو حال الفنانين في كل مكان إلى أن «استمراريتهم الوحيدة تمرّ عَبْر الثقافة التي أسهموا برفع بنيانها».

ومن الكتّاب مثل كريستوفر إيشروود «رجل مفرد»، ودايفيد ليفيت «لغة النعام الضائعة»، وآرميستد موبان (في مسلسلته الخرافية «حكايات المدينة») يجعلون هذه «الاستمرارية الثقافية» واضحة للعيان: فيضعون شخصياتهم المخنّثة في مجتمع متعدد الأوجه بحيث لا تبدو حقيقتهم «مختلفة» وإنما هي «شيء آخر»، عنصر من مجموع ثقافي تاريخي، دون وجود ماهية مركزية مهيمنة قد تحكم على ما هو طبيعي بالاستناد إلى صورتها الخاصة.

نظراً للاستخدام التوجيهي الذي يمكن أن يتعرّض الأدب المخنّث له، فالقصص المخنّثة التي تنحني خاضعة أمام الأفكار السائدة وتقبل ضمنياً بالقرار الأبويّ حول ضريبة الخطيئة تقترف ضمنياً جريمة الإرهاب الأدبي وتستحق أن توضع على الرفّ نفسه حيث تستقر الأشعار الوعظية الفيكتورية. ويتهاوى عددٌ لا بأس به من الكتّاب الجيدين ضمن هذه الزمرة: دينيس كوبر، على سبيل المثال، والذي تصف رواياته تطلّعات

غلمة - مثلية - مع الموتى وتستكشف جمالية المرض والتحلّل، مع الموت كأفق لا مهرب منه؛ ومثالٌ آخر نجده آحياناً لدى الرعديد أندريه جيد، الذي كان يرى في المثلية الجنسية «خطأ في البيولوجيا»، والذي يحمل بطلُه الوطأة الرهيبة للتمزق الكاثوليكي.

وهكذا فالأدب المخنّث، لأنه يجب عليه التوجيه، لأنه يجب عليه الإدلاء بشهادة، لأنه يجب عليه تأكيد حق الوجود لجماعة تتمنى الأغلبية الممسكة بالسلطة في المجتمع تجاهلها أو القضاء عليها، غالباً ما يكون ملتزماً بأشد أنواع الواقعية. وفي معترك الحقوق التي تطالب بها جماعات أخرى مضطهدة وتحصل على قسمٍ منها، يجري تصوير المخنّثين في أدبٍ ما يزال في جانبٍ هامٍ منه في مرحلته الإخبارية أو التوثيقية. يستطيع الأدب النسائي إنتاج المادة الخيالية، كما في «الخادمة القرمزية»، لمارغريت آتوود، أو «الشغف»، لجانيت ونترسن؛ ويستطيع الأدب الأسود ابتكار قصص أشباح، مثل «المحبوبة»، لتوني موريسون؛ أما الأدب المخنّث، باستثناء أو استثنائين من الأعمال الرائعة («بورتريه دوريان غراي» لوايلد، و«نوتردام الزهور»، لجينيه، هذا ما يتوارد على الفور إلى الأذهان) فلا يشمل قصصاً مجنّحة، ولا عوالم خيالية. وإنما تكمن قوته في الإمكانيات التدميرية للغة.

امتلاك لغة الحياة اليومية، نسف الاستخدام البيروقراطي للكلمات العادية، استخدام تكتيك حرب العصابات لدى السرياليين لتلطيف تفاهة الشعور بالخطر - هذا ما يبرع فيه الأدب المخنّث، شأن كل أدب حول المضطهدين. وهذا جان جينيه، أفضل من أي كاتبٍ مخنّثٍ آخر في أي لغة من اللغات، قد أبدع صوتاً أدبياً لاستكشاف تجربة المثلية الجنسية. ولقد فهم جينيه أنه لا يجوز له تقديم أي تنازل للمضطهِد. ففي مجتمعٍ منافق يدين المثلية الجنسية لكنه يغمض عينيه عن استغلال النساء، ويوقف النشّالين لكنه يكافئ بارونات الجريمة، ويشنق القتلة لكنه يعلّق الأوسمة على صدور جلاّدي التعذيب، مارس جينيه الدعارة

والسرقة قبل أن يشرع بوصف، كما لو في هلوسة حسّية، رؤية أحد المنبوذين لعالمنا. وهي رؤية تثير أشدّ الاضطراب حتى أن جان كوكتو عندما عرض على بول فاليري مخطوط «نوتردام الزهور»، كانت ردّة فعل فاليري: «أحرق هذا!» وهاهم أوسكار وايلد، جو أورتون، ويليام بوروك - وجميعهم من المنبوذين خارج المجتمع طوعاً أو كرهاً - وقد رفعوا اللغة الاجتماعية في وجه أسيادها.

من الممكن أن يمرّ أدب جميع الفئات من ضحايا الفصل والتمييز في مراحل مشابهة: مرافعة دفاعية، وصف ذاتي، تعليم وتوجيه، كتابات سياسية وشهادات، نصوص مارقة وفاضحة. إذا كان الواقع كذلك، فالمرحلة المقبلة، كما أظن أني قادرٌ على التقاطها في بعض روايات هيرفي غيبير أو آلان هولنغرست، تضع على المنصة شخصيات روائية «تجد نفسها مخنّثة» ولكن أوضاعها موصوفة بما هو أبعد بكثير من صفتها الجنسية، والتي يتم إدراكها من جديد كعنصرٍ من بين عناصر عالمٍ معقّد ويلتهم كل شيء، النبات والحيوان معاً.

3- وضع علامة على الشجر

عندما اكون مخنّثاً بما فيه الكفاية مع نفسي، أتعب من كوني كذلك مع غير المخنّثين.

الأمير دوليني
«مقالات عسكرية متنوعة»

بثوبٍ بسيط رقيق لا غير مؤطّرٍ بفروة، انبرى كاري غرانت حافي القدمين ليُعلم البطلة ماي روبسن وقد تفاجأت بمظهره أنه يرتدي هذا الزيّ الغريب بسبب تحوّله إلى «مخنّث». وانطلاقاً من هذه المكاشفة عام 1939 في فيلم «السيد نونو المستحيل»، دخلت كلمة «مخنّث» بمعنى

«المثليّ المذكّر» إلى أوساط الجمهور وتعمّمت في إنكليزية أميركا الشمالية.

ولم تكن تلك البداية تبشّر بالخير. فالكلمة، كما استخدمها كاري غرانت، كانت تعكس مفهوماً جامداً مفاده، بطريقة أو بأخرى، أن «التخنّث» معناه ارتداء ثياب نسائية، وتمنّي التحول إلى الجنس الآخر، وبالتالي، التحوّل غير الإرادي إلى نسخة كاريكاتيرية عن المرأة. بالتأكيد، من المخنّثين نفرٌ يرتدون ملابس النساء، ولكن ليس جميع الذين يرتدون ثياباً غريبة من المثليين جنسياً ولا جميع المثليين جنسياً يرتدون ثياباً غريبة. لكن نظرة القسم الأكبر من جمهور كاري غرانت كانت تقول بأن المجتمع حقيقة واقعية ثابتة لا تتبدل وفيه يقوم الرجال والنساء بأدوار نوعية ويتصرفون بسلوكيات نوعية؛ وكان التشكيك بضرورة تلك الأدوار يُعتبر خروجاً عن جادة الصواب - إذاً فهو خاطئ. أما اليوم، فقد تغيرت بعض وجهات النظر هذه، ولكن التغيرات كانت على وجه الخصوص سطحية. ومن وراء المظاهر المتسامحة لدى الجمهور الراهن لكاري غرانت، ما تزال المعايير ذاتها سائدة وما يزال الجمهور يشعر بذلك الضيق القديم.

الجذور التاريخية لهذا المفهوم حول كلمة «gay»(*) لا تستقرّ على رأي، وفيها من الحيرة ما يكفي. فكان يقال «gai savoir» - المعرفة الطروب - ويُقصد بذلك «الشعر» في اللغة البروفنسالية في القرن الثالث عشر، ونظراً لأن بعض قصائد الشعراء الجوّالين - التروبادور: troubadours، أو طرّاب الدُور - كانت مطعّمة عن قصد بالمثلية الجنسية، فمن الممكن أن تكون تلك الصفة قد انتهى بها الأمر

(*) كلمة gay، الإنكليزية في اساسها، رغم وجود المقابل الفرنسي الموازي لها تماماً وهو gai، راينا ترجمتها اينما وردت في هذا البحث بالكلمة العربية: «مخنّث» التي حملت في اللغة العربية منذ اصولها معنى الرجل الذي يتخلّى عن.. «فحولته»، علماً ان gay في اساسها إنما تحمل معنى المرح، والطرب، و.. الفرفشة! (المترجم)

لتصبح ما يدلّ على المثلية الجنسية. على أن نفراً من عتاة خبراء الاشتقاقات اللغوية محّصوا بأدقّ من محاكم التفتيش فوجدوا لها آثاراً في أصولها الإنكليزية الغابرة، حيث أن أحد معاني كلمة «gay» كان: «الفاجر الشهواني»، تماماً كما هو الحال مع «geil» في الألمانية الحديثة. لكن، مهما تكن أصولها الاشتقاقية، فكلمة «gay» هي المفردة المتعارف عليها حالياً للدلالة على «المثليّ الذكريّ» باللغة الفرنسية، والنييرلاندية، والدانماركية، واليابانية، والسويدية، والكاتالونية.

إذاً، «مخنّث» كلمة خُصّت بها المثلية الجنسية الذكرية. وأما المثلية الجنسية الأنثوية - السحاق، رجوعاً إلى مفردة ما يزال قاموس روبير الصغير Petit Robert يصرّ على تجاهلها في طبعته لعام 1950 - فلها قاموسها ومجالها الخاصّان بها. ورغم الأفكار السائدة التي تحكم على كل سلوكٍ جنسي خارج عن العرف بأنه ينتمي إلى القطيع ذاته من الخطاة المغضوب عليهم ورغم القوة السياسية المشتركة الناجمة عن الوقوع في دائرة مثل هذه الفكرة المسيطرة، فالمثليتان الجنسيتان الذكرية والأنثوية تختلف صورتهما لدى العامة، ويختلف أيضاً قاموسهما وتاريخهما. فالسحاق، على سبيل المثال، يلقى دعماً لأنه يُربط مع الأنوثة - بينما لا يستفيد المخنّثون من أي دعم مماثل من طرف أي فئة ذكورية موازية - وهكذا فالممارسات السحاقية تغض بعض قوانين معاقبة الشذوذ النظر عنها؛ وفي بريطانيا، كانت قوانين معاقبة المثليين البارزة في القرن الماضي موجّهة حصراً لقمع الرجال، إذ أن الملكة فيكتوريا كانت ترفض (إذا صدقنا العرف المتناقل) تصديق «أن النساء يمكن أن يقمن بمثل تلك الأمور». وفي كثير من البلدان، يُنظر إلى الأزواج من النساء «نظرة احترام» وأما الأزواج من الذكور فأمرٌ تعجز عن إدراكه الأفهام، إن لم يكن كأمرٍ كريه ممجوج، فربما لأن تخيّل الشذوذ الذكري كما هو سائد في معظم المجتمعات،

يفترض بأن المرأتين اللتين تتعاشران جنسياً لا تفعلان هذا إلا لكونهما لم توفّقا في إيجاد رجلٍ ويمكن بالتالي إما النظر إليهما بعين الشفقة لفشلهما ذاك، وإمّا بعين الإعجاب لأنهما تعهدتا سويّاً، دون أي دعم، بممارسة الواجبات التي تقع عادة على عاتق الرجل. وعلى الصعيد نفسه، فالصور السحاقية مقبولة - بل هي، بالفعل، موضع تشجيع - في نطاق البورنو الذي يعرض الشذوذ الذكري، والتخيّل هو أن تلك النساء يمارسن الجنس ما بينهن بانتظار مجيء الذكر. وهكذا فإن حرمة الشرف الذكري الرافض للشذوذ تظل بالحفظ والصون.

وكلّ من لا يتوافق مع تلك النظم المسبقة يهدّد ظاهرياً الهوية المسلّمة للأفراد الذين يحافظون على تلك النظم في مجتمعهم. وكي يُصار إلى قمع المخالف دون اشتباك معه، تكون الوسيلة المثلى تصويره كاريكاتيرياً (وقد يكون البرهان عليه نجاح تلك الصورة الشنيعة التي يطلق عليها «قفص المجنونات») من خلال ابتكار أسطورة المثليّ الجنسي الحميد الشأن.

هذا المثلي المحمود كما في رواية Torchsong Trilogy للكاتب هارفي فيرستنز، هو الرجل الذي يحمل في أعماقه أمنية بأن يكون مشابهاً لأمه - الحصول على زوج، الحصول على طفل، الاهتمام بشؤون المنزل - ولكنه لا يتمكن من تحقيق أمنيته تلك إذ تعيقه نزوة من نزوات الطبيعة. وأسطورة المثليّ المحمود يدعمها الاقتناع (المعتمد لدى APA - جمعية الطب النفسي الأمريكي حتى تاريخ 1973) القائل بأن المثليّ هو في أساسه مخالِف لكن الأمور ساءت معه: وأنه بجينٍ أو جينين من المورّثات الإضافية، مع قليل من التستسترون، و«رشّة» شايٍ ومودّة، يمكن للمثليّ الشفاء والرجوع إلى الوضع الطبيعي. أما إذا لم يكن بالإمكان الوصول إلى هذه النتيجة (لأن المرض في بعض الحالات يكون قد استفحل)، فحينها لا يبقى على ذلك المخلوق سوى أن يقوم بأعباء دورٍ أقل نبلاً وسمواًّ، ألا وهو دور التقليد التعيس للمرأة. وأذكر

اختبار روانز بسيكولوجية فُرض فرضاً على صفٍّ من الصبيان من طرف مشرف تربوي شغله الشاغل «الصداقات الخاصة». وكان صفٌّ آخر جرى عليه «الروز» قبلنا قد حذرنا بأننا إذا رسمنا شكل امرأة، فسوف يستنتج المشرف بأننا نحمل وهم أن نصير نساء؛ وإذا رسمنا شكل رجل، فهذا يعني أننا نميل للغلمان. وفي الحالتين سوف يكون نصيبنا موعظة حول فظائع الانحراف الجنسي. وكان المشرف قد أفهم زملاءنا في الصف الآخر، بأن الذين يخرج سلوكهم عن مساره الطبيعي، نهايتهم هي دائماً القتل على أيدي بحّارة في ركنٍ من الميناء. ولذلك عندما جاء دوري، رسمتُ للمشرف قرداً.

4- الغابة في التاريخ

إيه أيها اللواطيّون الذين لا يمكن فهمكم، لن أكون أنا من يرميكم بالإهانات للحطّ من شأنكم.

لوتريامون
«أناشيد مالدورور،
النشيد الخامس»

ليست المثلية الجنسية على الدوام موضع إدانة اجتماعية. ففي مجتمعات بشرية أخرى كانوا يعلمون بأن حقل النشاط الجنسي واسع المجال. ففي بلاد الإغريق وفي روما في التاريخ الغابر، ما كانوا يقيمون أي تفريق بين الحبّ المثليّ والحبّ المخالف؛ وفي اليابان، كانت العلاقات الجنسية المثليّة مقبولة بين أفراد الساموراي؛ وفي الصين، كان المعروف عن الإمبراطور أن له عشاقاً من الذكور. ولدى السكان الأصليين لغواتيمالا، لا يُنظر إلى المخنثين على أنهم مختلفون. «في أوساط أقوامنا، يقول الزعيم المحلّي ريغو برتامنشو، لا نفرّق بين المثليين الجنسيين وبين من ليسوا كذلك؛ نحن لا نفعل هذا إلا عندما نصير خارج مجتمعنا

الأصلي. والجانب الحميد في طريقة معيشتنا، أن كل شيء يعتبر جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة الفطرية».

وفي المجتمعِ الأوروبي، لم تكن معاداة المخنّثين منتشرة قبل منتصف القرن الثاني عشر. ويكتب مؤرّخ يال، جيمس بوزويل بهذا الصدد: «لا يمكن إيجادِ تفسير صحيح لأسباب هذا التحوّل، لكنها بالتأكيد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بزيادة التعصّب في أوساط الأقليات التي ظهرت داخل المؤسسات الدينية والدنيوية على حدّ سواء خلال القرنين الثالث والرابع عشر». مع هذا، وعلى الرغم من هذه المعاداة، وصولاً إلى القرن التاسع عشر، لم يكن المخنّث يُعتبر كشخص متمايز، كشخص تختلف شخصيته عن شخصية الميّال إلى الجنس الآخر، كشخص يمكن اضطهاده ليس لمجرّد قيامه بفعل Contra natura – مخالف للفطرة –، وإنما لأنه موجود. وخلُص ميشيل فوكو في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي» إلى ما يلي: «كان السدوميّ آثماً، وأمّا المثليّ الجنسي فهو اليوم نوع من الأنواع».

وبابتكار هذا النوع من مثليّي الجنس أوجد التعصب لنفسه طريدة يلاحقها. فحالما تستقر فكرة ثابتة في الأذهان، تتصيّد داخل تخومها زمرة متنافرة من الأفراد القاسم الوحيد بينهم هو تحديداً تلك الفكرة الثابتة. لون البشرة، الدرجات المتفاوتة في الانتماء إلى دين من الأديان، جانب خاص من الميول الجنسية، فهذه مجتمعة يمكن أن تصبح بل هي تصبح الوجه المعكوس لموضوع رغبة – إنها موضوع كراهية. ولا يوجد أي منطق يتحكّم بتلك الاختيارات: فالفكرة الثابتة قد توحّد بين قاض أندونيسي وشاعرٍ من الراستا – الأجانب – باعتبارهما «من الملوّنين»، بينما تغض الطرف عن رجل أعمال ياباني باعتباره «من البيض الفخريين» وتكيل الشتائم ليهودي أثيوبي أو أميركي، بينما تكرّم وتمجّد سليمان وداوود، قطبي العرف المسيحي؛ وتدين مراهقاً مخنثاً والتعيس أوسكار وايلد، بينما تصفق لإلتون جون وتغضّ الطرف عن مثلية ليوناردو دافنشي والاسكندر المقدوني.

والزمرة المؤسَّسة على تلك الفكرة الثابتة باتت موجودة لا باختيار الأفراد المشكّلين لها، وإنما من ردّة فعل من هم خارجها. فالأشكال والتلوينات للرغبة الجنسية متنوعة تنوعاً يتعذّر حصره، ومع ذلك فالمخنثون يوضعون حصراً في خانة التخنّث بسمتها القائمة على الانجذاب نحو آخرين من الجنس نفسه - دون مراعاة حقيقة أن الذين ينجذبون إليهم فيهم من كل صنف ولون بين الذكور: كباراً، صغاراً، نحيلين، سمينين، جادّين، خفيفي الظلّ، فظّين، مرهفي الإحساس، أذكياء، بلداء، ملتحين، جُرد الذقون، يمينيين، يساريين، يافعين، مكتهلين - ولا شيء يجمع بينهم سوى حيازتهم لقضيب. وبمجرّد تحديد وحصر ذلك التجمّع، تصبح الطريدة في متناول الازدراء، والإقصاء عن بعض الأوساط الاجتماعية، والحرمان من بعض الحقوق، وأحياناً الاعتقال، والضرب، والقتل. ففي إنكلترا، ترقية المثليين أمرٌ غير قانوني؛ وفي الأرجنتين، يتعرّض المخنّثون بصورة منظمة للمساومة والابتزاز؛ وفي الولايات المتحدة وكندا، يبقى تطوعهم في الجيش مثار جدل؛ وفي كوبا، يتمّ اعتقالهم وإيداعهم في السجن؛ وفي المملكة العربية السعودية، يتم إعدامهم. وفي ألمانيا، فإن المثليّين الذين كانوا ضحايا للنازية لم يجدوا حتى تاريخه أذناً صاغية للتعويض على ما لحق بهم من تنكيل والحجّة أن اضطهادهم وجّه إلى نشاطاتهم الإجرامية وليس إلى مواقفهم السياسية.

الجماعة، أو الفئة، أو أي تسمية، يمكن تشكلها وتحوّلها عبر التاريخ، ولا يحتاج المؤلف لممارسة التجربة كي يعبّر عنها بمصطلحات فنية - لنظم قصيدة، لتأليف رواية. وهناك قصص قصيرة عديدة كتبها مؤلفون اضطروا أن تكون حياتهم داخل تخوم غيتو التخنّث. ولكن عدداً كبيراً أيضاً من القصص كتبها رجال ونساء لم يحكم عليهم بمثل هذا الحجز. وتلك المؤلفات جميعها، لا يمكن تمييز بعضها عن بعض، بما هي في حقيقتها إبداعات خيالية.

5- تلوينات في المنظر

جمالٌ طاب منبعه
فريدُ الريّ والسكره
واطلبه على ظماٍ
شعاري: انه الكثره

جان دولافونتين
«قصيدة: قديد
الأنقليس»

في الكتاب الرابع من «الأوديسة» يدور الحديث عن بروتي،ملك مصر، الذي يقال له «شيخ البحر»، والذي يملك القدرة على التنبؤ بالمستقبل وعلى تغيير شكله حسبما يريد. وتبعاً لإحدى الروايات، فهو أول إنسان، وقد تخيّلته الآلهة مخلوقاً ذا إمكانيات لا نهائية. وعلى غرار الأشكال الظاهرية لذلك الملك من الزمن الغابر، لا تقبل رغبتنا أي حدود. فالميل نحو الجنس الآخر أو نحو الجنس المثيل كانتا دون أدنى شك وجهين من بين تلك الأوجه البروتية المتنوعة، ولكنهما ليسا وحيدين حصراً ولا هما كتيمان. ومثلما هي ميولنا الأدبية، فتجاوباتنا الجنسية لا حاجة بها كي تجاهر بالارتياح ولا أن تحاصر نفسها بتعريفات إلا في المواقف القصوى. ففي لحظات اللذة والمتعة، نكون مستعصين على التعريف والتحديد تماماً كما هي تلك اللحظات بالذات. ومن يدري، فلعلّ هذا المعنى الفسيح للّذة تكون له الصدارة في النهاية.

غير أن تنظيماتنا الاجتماعية تطالب ما تزال بتبويبات، وتُلزم بتصنيفات، نهايتها المحتومة إيجاد تراتبات متمايزة ومنظومات طبقية ينسب نفرٌ من خلالها لأنفسهم الحق بالسلطة والسيادة ويتم إقصاء الآخرين. ولكل مكتبة عامة جناحها المعتم: برفوف لا عدّ لها ولا حصر من كتبٍ غير مختارة، غير مقروءة، منبوذة، منسيّة، ممنوعة. علماً بأن استبعاد أيّ موضوع كان من الأدب، ما اتصل بالقارئ أو بالكاتب على حدٍّ

سواء، هو شكل لا يمكن قبوله لأنه رقابة تحطّ من إنسانية كل فردٍ منّا. إن الجماعات التي يحكم عليها بالنفي نتيجةً للأفكار السائدة يمكن (وهي كذلك عموماً) أن تكون مُبعدة، منبوذة، ولكن هذا الأمر لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية. فالظلم، كما لا بدّ أننا سبق وتعلّمنا ذلك، يُحدث تأثيراً عجيباً في توجّه البشر. إنه يهبهم المقدرة، والوضوح، والبراعة الفائقة، والأصالة، وهذه في مجموعها خصال محمودة لدى من يريد إبداع أدب.

III

مفكِّرة

«الهلع الذي انتابني في تلك اللحظة، تابع الملك قائلاً، أبداً، أبد الدهر المديد، لن أنساه!»
«بل سوف تنساه، قالت الملكة، ما لم تخصّص له فقرة، في مفكِّرتك».

«من الجانب الآخر للمرآة»، الفصل الأول.



بورخس عاشقاً

امرأة من الحضور: يا سيّد بورخس،
هل كنت في يومٍ من الأيام عاشقاً؟
بورخس (دون تلكؤ): نعم
جامعة يال، مارس / آذار
1971

ذات عصر في 1966، في بيونس آيرس، دُعيتُ للعشاء في بيت الكاتبة إيستيلا كانتو. تلك المرأة الخمسينية، الصمّاء قليلاً، ذات الشعر الرائع المصبوغ باللون الأبرص وذات العينين الكليلتَيْ النظر بشدة (وكانت ترفض تصابياً أن تلبس نظارات أمام الجمهور) راحت تصول وتجول في مطبخها الصغير المتسخ منهمكة بتحضير وجبة بازلياء وسجق محفوظ وهي تترنّم بأشعار لكيتس ولدانتي غابرييل روسيتي. كانت هذه المغنيّة فخورة بالإهداء الذي يتوّج إحدى أجمل قصص بورخس «الألِف»، وكانت تذكّر الجميع بذلك دون توقّف.

أما بورخس، من جانبه، فلم يكن يبدو عليه بأنه يشاطرها الذكرى. في جميع الأحوال، عندما كلّمته عنها وأخبرته بأنني ذاهبٌ للقائها، لم ينطق بكلمة، ثم شرح لي أحدهم من بعد ذلك بأن الصمت، لدى بورخس، صيغة تعبّر عن اللباقة والمجاملة. كنت قد تعرّفت على بورخس قبل عام مضى، في مكتبة «بيغماليون»، وهي المكتبة الإنكليزية – الألمانية في بيونس آيرس وكنت أشتغل هناك بعد انتهاء المحاضرات. كان بورخس يصل ترافقه والدته العجوز، ساحباً قدميه، ويطلب بصوت متردّد مؤلفات من الأدب الأنغلو – ساكسوني (أكثر ما هو مشغوف به)، فكان يقرّب

الكتب من وجهه حتى ليكاد يلامسها كما لو كان أنفه يستطيع أن يستنشق الكلمات التي لم يعد يراها. وقد سألني بورخس، ذات يوم، (كما سأل آخرين كثيرين) إن كنت غير مشغول في فترات المساء وإن كنت أقبل أن أقرأ له، لأن والدته تتعب سريعاً. فقبلت، دون أن أكون مدركاً للامتياز الذي حصلت عليه.

وكان أن قرأت له، على امتداد سهرات عديدة، ستيفنسن، كبلينغ، مقالات من موسوعة بروكهاوس، بالإضافة لكتابات مختلفة لدانتي مذيّلة بتعليقات، وكانت تقاطعني التعليقات التي تجيء على لسان بورخس، محدثاً نفسه أكثر مما هو يوجّه الخطاب إليّ، مقدّماً إليّ على هذه الصورة ما يشبه طبعة خاصة لكبار الكتاب لديه، مطعّمة بتعليقاته الشخصية. وحاول إقناعي بالانضمام إليه في دراسته للأنغلو - ساكسونية، ولكني لم أتمكن أبداً أن أتجاوز الأبيات الثلاثة الأولى من «معركة مالدون». كان يطلب إليّ أحياناً مرافقته إلى السينما، وكانت تلك بالنسبة لي تجربة غريبة إذ أجلس إلى جانب ذلك الأعمى الكهل، وأروح أروي له الفيلم بلهجة لا مبالية، كما لو لم يكن عليّ سوى شرح الحبكة والصورة. وسرعان ما فهمت بأن بورخس لا يحب أن يقتصر السرد على ما يجري على الشاشة وأن عليّ ابتكار التفافات توضيحية من نوع: «طريقة دخوله إلى الحجرة، تعطيه هيئة ذات تهديد كبير..» أو «مثل هذه الإطلالة البانورامية، على المدينة، هذا يترك تأثيراً كبيراً، ألا تظن ذلك»؟ بينما من حولنا تبدأ بالتصاعد «هس»، «سكوت»، بصوت تعلو نبرته وتشتد حدّته، مثلما هي الريح المهدّدة. لقد حضرنا، سوياً، west side story - قصة الحيّ الغربي - (وهو ما سبق أن شاهده مرّات عديدة وأعجب به إعجاباً كبيراً)، وl'obsédé - المسوس - وlord jing، وكان يقارنها مع الأفلام التي سبق أن رآها عندما كان ما يزال قادراً على الاستعانة بعينيه: «الليدي لو» (كان رأيه أن ماي ويست أفضل بكثير من جان هارلوومن مارلين ديتريش)، و«العصاب» («الأدب لا يمكنه الارتقاء إلى مثل هذا

التشويق المتواصل») و«كنغ كونغ» (فاي واري أسهم ليس في القضاء على القرد فحسب، وإنما في القضاء على الفيلم أيضاً»). بعد انتهاء الحفلة، كنا نعود إلى بيته سيراً على الأقدام ويروح بورخس، المشغوف باستعادة الذكريات، يصف المدينة مثلما كانت أيام كان نظره سليماً، ويتذكر قصص أوباش في بارات معتمة عند زوايا شوارع خطرة، حيث تنهض اليوم، دون أن يراها، الأبراج الزجاجية لفندق شيراتون أو لأكثر مهندسي الديكور رواجاً. وعندما قلت له بأن بئراً بات يتوسط الساحة التي يقصدها السياح بكثرة: Plaza San Telmo، في القسم الاستعماري القديم من المدينة، لم يصدقني. «لا يمكن وجود بئر في ساحة عامة؛ الآبار موجودة في صحون الدور الخاصة، في البيوت، أم أنا مخطئ؟» وقد تخيّلتُ فيلماً وثائقياً (واقترحته على ريك يونغ، الذي كان ينفّذ آنذاك أفلاماً في كندا) تقوم الكاميرا فيه بتسجيل الحاضر بينما يروح صوت بورخس يحكي الماضي، آخذاً المتفرّج على امتداد الشوارع التي سبق له التجوال في أرجائها، قبل عقدين من عمر الزمن، برفقة إيستيلا كانتو. لكن أي محطة تلفزيون كندية، للأسف، لم تعبّر عن تجاوب مع أهمية مثل هذه الرحلة.

حين تعرفت على إيستيلا وقابلتها، كانت كتبها قد فقدت اعتبارها ضمن المشهد الأدبي الأرجنتيني. لأن الناشرين، عقب الـ«boom» - الانفجار - الأمريكي - اللاتيني الذي أطلق جيل مانويل بويغ، ما عادوا يريدون طباعة كتبها فكانت رواياتها تباع ببيع التصفية في حوانيت فيها من الغبار بمقدار ما في مطبخها منه. أيام زمان، في الأربعينيات من القرن، كانت قد كتبت دراسات نقدية على غرار ما جاء به هازليت (الذي كانت معجبة به) للعديد من الدوريات الأدبية آنذاك، من «حوليات بيونس آيرس»، حيث اشتغل بورخس لبعض الوقت كمحرّر، وصولاً إلى مجلة «فوق». أما قصصها الواقعية التي (على رأيها) كانت رجع صدى لقصص أندرييف، فقد نُشرت في الملاحق الأدبية لصحيفتي «La nacion، الوطن»

و«La prensa، الصحافة»، وقد حظيت قصصها الطويلة، المتأرجحة بين علم النفس والرمزية، بدراسات نقدية جيدة، نظراً لعدم وجود قرّاء، وذلك في أوساط أنتلجنسيا بيونس آيرس. وفي رأي إيستيلا، فأفول نجمها مردّه الإفراط في «الشطارة». وذاك لأنها تواطأت مع شقيقها باتريسيو كانتو، الذي كان يروّج ويشجع خفية وجود علاقة سفاح مع شقيقته، لنيل جائزة للأدب، وكانت اللجنة المانحة مؤلفة من بورخس، والروائي إدوارد ماليا والشاعرة وصاحبة المنتدى الأدبي كارمن غاندارا. وكان أن كتب الشقيقان كانتو رواية جمعا فيها عناصر لا بدّ أن تلقى إعجاب جميع أعضاء اللجنة المانحة: استشهاد مأخوذ من دانتي من أجل بورخس، مناقشة فلسفية تعالج موضوع الفن، والأدب، والأخلاق، من أجل ماليا، بعض الكلمات والأقوال لكارمن غاندارا من أجل كارمن غاندارا. وقد تستّرا خلف اسم امرأة تشتغل في حقل الأدب ممن توسّما فيها الإخلاص والسرّيّة، وقدّما مخطوطهما تحت عنوان «فكان للنور اسمه»؛ وكان أن مُنحا الجائزة الأدبية بالإجماع. ولسوء الحظ، فإن المرأة المشتغلة في حقل الأدب، والصداقات الفنية هي ما نعلم، قد خانتهما، وانكشفت المؤامرة ووجد المتآمران نفسيهما وقد نُبذا خارج جميع الصالونات الأدبية في بيونس آيرس. وها هما الشقيقان كانتو، بدافع الغيظ من طرف وبدافع التعلّق الأعمى بالأدب الروسي من طرف آخر، ينتسبان إلى الحزب الشيوعي الأرجنتيني (وهو الذي قال عنه إرنستو سابا تو ذات يوم بأن من الصعب تمييزه عن الحزب المحافظ لأن أغلبية أعضائه من الطاعنين في السن ولأنهم ينامون أثناء الاجتماعات). أما بورخس فكان قد تحوّل إلى صبّ نقمته على الشيوعية، بعد أن كان أيام شبابه المأسوف عليه قد كتب مجموعة قصائد تمجيداً للثورة البلشفية.

أثناء عشائي ذاك مع إيستيلا، سألتني إن كنت أريد رؤية مخطوط «الألِف» (والذي من بعد عشرين عاماً، سوف تبيعه لدار سوتبي بقيمة سبعة وعشرين ألف وسبعمائة وستين دولاراً». فأجبتها أن نعم. وها هي

من قميص بنّي تحيط به هالة من الأوساخ الدسمة، تُخرج سبع عشرة صفحة منقّحة بعناية كبيرة بـ«كتابة قزم» (كما وصف بورخس ذات يوم حروفه الصغيرة غير المتصلة)، مع بعض التصحيحات والتغييرات الصغيرة الممكنة. ولفتت انتباهي إلى الإهداء، في الصفحة الأخيرة. ومن ثمّ، مدّت ذراعها من فوق الطاولة، وأمسكت بيدي (كان عمري سبعة عشر عاماً وما يزال الخوف لديّ عميق الغور) ووضعتها على خدّها. «مرّر يدك على هذه العظام، أمرتني. وسوف يمكنك أن تقدّر كم كنت جميلة حينذاك».

«حينذاك»، كان ذلك في عام 1944، السنة التي تعرّفت فيها إيستيلا على بورخس في بيت بيوي كازاريس وسيلفينا أوكامبو. سيلفينا، الشاعرة الموهوبة والقصّاصة الأفضل أيضاً مما هي عليه كشاعرة، كانت شقيقة فيكتور أوكامبو، السيدة الثرية الأرستقراطية المؤسِّسة لمجلة «فوق». ومن اسم أمّها، مارتا، اشتقت الماركة المسجلة لمنتجات الألبان «لامارتونا»؛ وكان أول تعاون بين بورخس وبيوي في مجال سلسلة من النشرات الدعائية للألبان المبسترة «لامارتونا».

من وجهة نظر إيستيلا، لم يكن لقاؤها الأول مع بورخس لقاء الحب الصاعق من أول نظرة. لكنها أضافت بلهجة مليئة بالحنين: «لكن على أي حال، فبياتريس هي الأخرى لم يترك لديها دانتي ذلك الانطباع العنيف».

وكما لو كانت تريد تعليل ردة فعلها، فإن وصف إيستيلا لبورخس وهو في الخامسة والأربعين من عمره (وهو الوصف الذي نشرته فيما بعد في مذكراتها، Borges a contraluz – بورخس في دائرة الضوء) تبدّى عن عمد قليل التشويق. «كان بديناً، بطول لا بأس به ومتصلباً، بوجه شاحب ومكتنز، بقدمين صغيرتين بصورة لافتة وبيد كانت، عند مصافحتك لها، تبدو دون عظام، رخوة، كما لو أنه ينزعج من اضطراره لتحمّل الملامسة التي لا مهرب منها. وكان في صوته تردد، ويبدو وكأنه

يفتش عن كلماته ويستأذن لقولها». وأنا كان لي الحظ أن أسمع بورخس وهو يُحدِث تأثيراً ملحوظاً بذلك الصوت المتردد. فقد سألته صحفيّة ذات يوم عن أشد ما كان يثير إعجابه في شخصية الجنرال سان مارتان، البطل الوطني للأرجنتين، والذي حارب الإسبان أثناء حروب الاستقلال. فأجابها بورخس، بتمهل وبطء شديدين: «تماثيله البرونزية النصفية.. التي تزيّن.. المكاتب الحكومية.. والباحات.. في المدارس...، اسمه.. الذي بلا نهاية. يتردد. في الاستعراضات.. العسكرية...، وجهه.. على الـ.. ورقة النقدية.. من فئة.. العشرة.. بيزوات..» وكانت من ثمّ وقفة طويلة مكثت فيها الصحفية أثناءها شبه مصعوقة. وفي اللحظة التي همّت أن تسأله فيها عن سبب ذلك الاختيار الشديد الغرابة، تابع بورخس:: «.. هذا ما أبعد عني الصورة الحقيقية للبطل»..

بعد هذا اللقاء الأول مع بورخس، أصبحت إيستيلا تتعشى غالباً في بيت آل بيوي؛ وأثناء تلك العشاءات، كان الحديث يحتدم لأن سيلفينا معتادة على إثارة الاضطراب بطرح أسئلة مباغتة على ضيوفها من مثل: «كيف يمكنكم أن تنتحروا، لو خيّروكم في ذلك؟» أما المائدة، بالمقابل، فكانت رهيبة: قليل من الخضار المسلوقة ومربّى الحليب للتحلية في نهاية العشاء. كان الجميع يعلمون أنهم إذا كانوا لا يريدون الموت جوعاً، فعليهم تناول بعض الطعام قبل الذهاب لتناول العشاء عند آل بيوي. وفي يوم من الأيام، بعد أن تضوّر الناقد إنريك بيزوني جوعاً، تسلّل إلى المطبخ واكتشف في البرّاد، الفارغ على حسب ادّعاء أصحاب الدار، قطعتين من الشرحات. وإذ تولاه غضبٌ شديد مما اعتبره تقتيراً لا يُغتفر، فقد أمسك بقطعتي الشرحات وطوّح بهما خلف طبّاخ الغاز. وكان أن استمر آل بيوي، على مدى أسابيع، يشتكون من الرائحة النتنة الفظيعة.

أما بورخس، المتقشف في طعامه، فكان مواظباً على وجه العموم على حضور تلك العشاءات. وكان يدافع قائلاً بأن المائدة العامرة تُلهي عن التحادث. وكانت أطباقه المفضلة ما كان يطلق عليه «الأطعمة المتخفيّة»:

أرز بالماء أو معجنات مع زبدة وقليل من الجبن المتعفّن. وذات مساء صيفاً حيث، بمحض المصادفة، انصرف هو وإيستيلا في الوقت نفسه، سألها السماح له بمرافقتها حتى المترو. في المحطة، اقترح عليها متلعثماً، لو يستمران في المشي لبعض الوقت أيضاً. ومن بعد ساعة هاهما في إحدى مقاهي Avenide de Mayo - جادّة مايو -. بكل وضوح، انتقل الحديث إلى الأدب، فتحدثت إيستيلا عن إعجابها بـ«كانديدا»، وسردت مقطعاً من ختام المسرحية. فانبهر بورخس وأعلن أنه للمرّة الأولى يلتقي بامرأة تحب برناردشو. وإذ راح يتملّى إيستيلا من خلال ضعف نظره الذي بدأ يتجه نحو العمى، رتّب لها بالإنكليزية حينذاك كلمة إطراء: «ابتسامة الجيوكوندا وحركات الخيّال في لعبة الشطرنج» وخرجا عندما حان موعد إغلاق المقهى، وسارا إلى الثالثة والنصف صباحاً. وفي اليوم التالي، أوصل بورخس إلى بيتها، دون أن يطلب رؤيتها، نسخة من «الشباب»، لكونراد.

واستمر الغرام بين بورخس وإيستيلا كانتو لعامين، خلالهما، على ما تقول: «كان يحبني وكنت أحبه كثيراً». كانا يتمشيان في نزهات طويلة أو يتجولان على غير هدى بالترام عبر الأحياء الجنوبية في بيونس آيرس. وكان بورخس شديد الإعجاب بالتراموبات. وهو تحديداً في الترام رقم (7)، أثناء رحلات الذهاب والإياب التي تقتضيها وظيفته البائسة آنذاك في مكتبة للبلدية، تعلّم بمفرده الإيطالية من خلال قراءة طبعة ثنائية اللغة لكوميديا دانتي. «بدأتُ (الجحيم) بالإنكليزية، ولدى خروجي من (المطهر)، أصبح بإمكاني متابعة (الكوميديا) باللغة الأصلية». وعندما لا يكون إلى جانب إيستيلا، كان يكتب إليها، دون توقف، وهذه المراسلة الحميمة، التي ضمّنتها لاحقاً في: Borges a contraluz، تُحرّك المشاعر بصورة خفيّة. ففي رسالة غير مؤرخة، يعتذر فيها لمغادرته المدينة دون إخبارها، «خشيةً أو لطفاً، بسبب الاقتناع الحزين أنني لم أكن أعني لكِ، جوهرياً، سوى إزعاج أو واجب»، ثم يتابع من خلال هذا الاعتراف:

«القدر يتزيّا بأشكال ما تفتأ تتكرّر هي ذاتها، إنها تخطيطات دائرية؛ وفي الوقت الحاضر، ها هو القدر يطلّ من جديد: ومرّة ثانية ها أنا في مدينة ماردیل بلاتا، وأنا أذوب شوقاً إليكِ».

خلال صيف 1945، قال لها إنه يريد كتابة قصّة بخصوص مكان يُفترض أن يكون «جميع الأمكنة في العالم»، وإنه يريد إهداءها تلك القصّة. ومن بعد يومين أو ثلاثة أيام، حمل إليها في بيتها رزمة صغيرة كانت، على ما قال، تضم قصة «الألِف». ففتحتها إيستيلا. ووجدت في داخلها منظار كاليدوسكوب صغير الحجم سرعان ما عجّل ابن الخادمة الشقي الذي عمره أربعة أعوام بكسره وتحطيمه.

وتطوّرت قصّة «الألِف» في توافق متناغم مع ولعه بإيستيلا، فكتب إليها بالإنكليزية، على بطاقة بريدية:

الخميس، في حدود الساعة الخامسة.

أنا في بيونس آيرس. سوف أراك هذا المساء، سوف أراك غداً، وأعلم بأننا سنكون سعيدين سويّاً (سعيدين ودائخين وأحياناً أبكمين وبليدين بلادة مجيدة ظافرة)، ولقد بدأت أشعر بالألم الجسدي لانفصالي عنكِ، لاقتلاعي منكِ بمجاري ماء، بمدنٍ، بأجمات عشبية، بظروف، بأيامٍ وليالٍ.

هذه السطور القليلة، أعدكِ بذلك، هي آخر ما أسمح به لنفسي بهذه اللهجة؛ ولن أشفق بعد اليوم على نفسي. محبوبتي الغالية، أنا أحبكِ؛ وأتمنى لك السعادة التامة؛ مستقبل سعادة رحب، معقد، كثيف، بانتظارنا. ها أنا أكتب مثل أولئك الشعراء الفظيعين الذين يكتبون نثراً؛ أنا لا أجرؤ على إعادة قراءة هذه البطاقة البريدية المؤسفة. إيستيلا، إيستيلا كانتو، عندما ستكونين مشغولة بقراءة هذا سأكون في طريقي لإنهاء القصة الطويلة التي وعدتكِ بها، الأولى في سلسلة من القصص.

لكِ،

جرجي

«حكاية المكان الذي هو جميع الأمكنة» (كما يسمّيها بورخس على بطاقة بريدية أخرى) تبدأ في الصيف الذي شهد وفاة الأرستقراطية الجميلة في بيونس آيرس، بياتريس فيتيربو، التي كان بورخس، الراوي، عاشقاً لها. وابن عم بياتريس، كارلوس أرجنتينو دانيري، الشاعر المدّعي ذو النفخة المطنطنة (قيل بأن بورخس استوحى لخلق هذه الشخصية صهره، الكاتب غيرمو دي توري، الذي كان يلتزم بإخلاص بالقاموس الذي تأمر به الأكاديمية الإسبانية الملكية للآداب) يجعل دأبه نظم قصيدة هائلة ملحمية سوف تتضمن كل ما هو موجود في الأرض وفي السماء معاً؛ أما معين إلهامه فهو «الألِف»، والذي هو مكان تجمّع فيه الوجود بأكمله. ذلك المكان، يشرح دانيري لبورخس، كائنٌ من تحت الدرجة التاسعة عشرة في الدرج النازل إلى قبو بياتريس، ومن أراد أن يلمحه يجب عليه الانبطاح أرضاً بوضعية محددة. وكان أن نفّذ بورخس المطلوب فتجلّى له «الألِف». «قطر الألِف لا بد أنه سنتميترين إلى ثلاث سنتيمترات، ولكن الفضاء الكوني كان هناك، دون أي تقليص لحجمه». وتجلّى كل شيء بالمقلتين المدهشتين في تعداد جدير بوالت وايتمان: «رأيت البحر الحاشد للبشر، والفجر والمساء، وجحافل أميركا، وبيت عنكبوت بلون فضيّ في مركز هرمٍ أسود اللون، ومتاهة متكسّرة (تلك كانت لندن)، رأيت عيوناً شديدة القرب، لا نهاية لها، راحت يراقب بعضها بعضاً في داخلي كما لو في مرآة..» وتستمر قائمة التعداد على امتداد صفحة كاملة. ومن بين الرؤى، رأى بورخس المستحيل: وجهه بالذات ووجه قرّائه - وجوهنا - والبقايا الرهيبة مما سبق أن كانت عليه في يومٍ من الأيام، وبكل أُنسٍ ونعومة، بياتريس فيتيربو». كما شاهد، وهذا ما ترك لديه الهمّ والقهر، «رسائل فاحشة، لا يمكن تصديقها، واضحة بدقة» كانت بياتريس قد كتبتها لدانيري. «أصابني الدوار وبكيت، لأن عينيّ رأتا ذلك الشيء السرّي الذي لا يدركه إلا الظن والتخمين، والذي يغتصب

الناس اسمه، علماً بأن أي إنسان لم تنظره عيناه: ألا وهو الكون الذي يعجز عن إدراكه التصوُّر(*)».

بعد انتهاء القصة، نشرها بورخس في مجلة «فوق»، في عدد سبتمبر / أيلول 1945. وبُعيد ذلك بقليل كان يتناول العشاء مع إيستيلا في فندق Las Delicias - الملذات- في أدروغي، من ضواحي بيونس آيرس. كان ذلك المكان كبير الأهمية لدى بورخس. فهناك أمضى، في أول شبابه، بعض الصيفيّات السعيدة مع عائلته، منصرفاً إلى المطالعة، وهناك، عندما أصبح عمره خمسة وثلاثين عاماً وأصبح في شقاءٍ مقيم، حاول الانتحار في 25 أغسطس / آب 1934 (وهي المحاولة التي دوّن ذكراها في 1978، بقصة جعل أحداثها في المستقبل، في 25 أغسطس / آب 1983؛ وهناك تجري أحداث روايته البوليسية الميتافيزيقية، «الموت والبوصلة»، حيث تحوّل فندق Las Delicias إلى الفيلا المسمّاة أجمل ما تكون التسمية: Triste - le - Roy - الملك الحزين -. ثم إنهما، إيستيلا وهو، قاما بنزهة مسائية في الشوارع المعتمة وأنشد بورخس، بالإيطالية، أبيات بياتريس لفيرجيل، عندما توسلت إليه كي يصحب دانتي في رحلته إلى «الجحيم». وهاكم هذه الأبيات بترجمة جاكلين ريسّي:

إيه يا ابن مانتو يا روح السموّ والنبل،
يا من مجده في خلودٍ أبد الدهر في جميع الأكوان،
كان ويظل إلى أبد الآبدين،
صديقي مغلول القدرة، على الشاطئ المهجور..

وتتذكّر إيستيلا تلك الأبيات لتروي لي بأن بورخس أظهر تهكمه من التحايل البارع الذي تملّقت به بياتريس الشاعر فيرجيل كي تنال مرامها. «حينذاك التفت بورخس متوجهاً نحوي، قالت لي إيستيلا، ورغم أنه بالكاد كان يراني تحت أضواء الشارع الضبابية، سألني إن كنت أقبل أن أتزوجه».

(*) ترجمة روجيه كايوا ورينيه ل. ف. ديران، دار غاليمار، 1967.

بين الاستخفاف المرح والجدّية الرصينة، أجابته بأنها تستطيع تماماً القبول. «لكن، يا جرجي، لا تنس بأني من دعاة برناردشو. فنحن لا يمكن أن نتزوج ما لم نتجامع سوياً في البداية.» ولي أنا، الجالس في مواجهتها في الطرف المقابل للطاولة، قالت شارحة: «كنت أعلم أنه لن تكون لديه الجرأة أبداً».

لكن علاقتهما، مهما كان شأنها، استمرّت دون كبير اقتناع طيلة عام إضافي. وحسب قول إيستيلا، حدثت القطيعة بسبب أم بورخس التي كانت بتعقبها دون انقطاع لابنها، لا تبدي كبير تقدير لصديقاته. لاحقاً، في 1967، بعد أن وافقت أمه ظاهرياً على زواجه من إلسا أستيتي دي ميلان («أظن أنه سيكون من المناسب لك أن تتزوج إلسا، لأنها أرملة وتعرف الحياة»)، جاء تعليق إيستيلا كما يلي: «هي أوجدت له أماً بديلة». على أن الزواج كان كارثة. فإلسا، الغيورة من كل من يشعر بورخس نحوه بالمودة، كانت تمنعه من الذهاب لرؤية أمه ولم تكن تدعوها أبداً إلى بيتها. ولم تكن إلسا تشاطره أياً من اهتماماته الأدبية. فهي قليلاً ما تقرأ. وكان بورخس يهوى حكاية أحلامه كل صباح، مع القهوة والتوست؛ أما إلسا فلم تكن تحلم، أو تزعم بأنها لا تحلم، وهذا ما كان بورخس يعتبره أمراً يستحيل إدراكه. لكنها بالمقابل كانت تستعذب كل ما ينال بورخس من تكريم ووجاهة بينما كان من جانبه يزدري ذلك بكل اعتزاز. ففي هارفارد، حيث دُعي بورخس لإلقاء محاضرة، أصرت بإلحاح كي يطالب بتعويضات أكبر وكي يؤمّنوا لهما سكناً أفخم. وذات ليلة، ها هو أحد الأساتذة يفاجأ ببورخس أمام محل إقامتهما، بالخفّ والبيجاما. فشرح له باضطراب «زوجتي طردتني خارج البيت». فاصطحب الأستاذ بورخس معه إلى بيته حيث أمضى تلك الليلة، وفي اليوم التالي، استفسر الأستاذ من إلسا عن سبب فعلتها. «لست أنت المضطر لتراه تحت اللحاف»، هكذا أجابته.

وفي مرة ثانية، أثناء زيارتي له في شقتهما في بيونس آيرس،

انتظر بورخس خروج إلسا من الحجرة ثم سألني، بصوت هامس: «قل لي، هل بيبو هنا؟» وبيبو هذا هو القط الأبيض الكبير لبورخس. فأجبته بأنه هنا، ينخر راقداً في أحد المقاعد. قال بورخس، في مشهد كأنه بالضبط أحد مشاهد «الضحك في الليل»، لنابوكوف: «الحمد والشكر لله، فهي قالت لي بأنه فرّ من البيت، لكني كنت أسمعه، وبدأت أتساءل إن كنت قد فقدت عقلي».

وهرب بورخس بجلده من إلسا بطريقة لا جدال في أنها قليلة الفخار. فلم يكن الطلاق موجوداً في الأرجنتين، ومعينه الوحيد بالتالي كان الهجر الشرعي. ففي 7 يوليه / تموز 1970، حضر مترجمه الأمريكي، نورمان توماس دي جيوفاني، واصطحبه بالسيارة إلى دار الكتب الوطنية (حيث هو مكتب بورخس) ثم رافقه سرّاً إلى المطار، حيث استقلا الطائرة المتوجهة إلى قرطبة. في غضون ذلك، بناءً على تعليمات بورخس بنصيحة من دي جيوفاني، كان أحد المحامين مع ثلاثة حمّالين يدقون باب شقة إلسا ومعه وكالة شرعية وأمرٌ بأخذ كتب بورخس. وهكذا استمر ذلك الزواج أربعة أعوام لا غير.

وها هو بورخس يقول لنفسه مجدداً بأنه لم يُكتب له أن يكون سعيداً. كان الأدب يقدّم سلواناً، لكنه لا يكفي أبداً، لأنه يسترجع أيضاً ذكريات كل فقدان، كل فشل، وهذا ما كان يعلم حيث كتب الأبيات الأخيرة في مقطوعته ضمن عمله الشعري في 1964:

عبثاً ما تكرّر وتعيد بأن أحداً لن يمكنه أن يفقد شيئاً
سوى ما ليس لديه وما لم يكن في يومٍ ملك يمينه؛
والشجاعة لا تعلّم فن النسيان،
وها رمزٌ، ها زهرة تميل مع الظهيرة
فتشعر بالتمزق. ويمكنك أن تموت على انغام غيتار[*].

---

[*] في الآخر، المثيل نفسه، ترجمة جان – بيير بيرنس ونسطور إيبار، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مكتبة البلياد، غاليمار.

طيلة حياته التي قاربت المائة عام، وقع في الغرام أكثر من مرة بانتظام دؤوب، وامتد لهيب آماله لأمد طويل. وكان ينظر بعين الحسد للعلاقات العاطفية الأدبية التي نلتقي بها في قراءاتنا: الجندي البريطاني جون هولدن وأميرا، زوجته الهندية، في: «دون معونة رجال الدين، لكيلنغ (منذ متى صرت عبدة، يا مليكتي؟»)، والعذريّان سيغور وبرينهيلد في «Volsugna saga» (ومنها بيتان من الشعر منقوشان اليوم على قبره في جنيف)، ستيفنسن وفاني (وكان بورخس يتخيلهما سعيدين)، تشسترتون وزوجته (وكان يتخيلهما راضيين). ويمكننا تجميع القائمة الطويلة لحبيبات بورخس في الإهداءات التي صدّر بها أقاصيصه وأشعاره. إيستيلا كانتو، هايدي لانج، ماريا استيرفاسكينر، أولريك فون كولمان، سيلفينا بلريش، سارة دييل دي مورينوهويو، مارغو غيّريرو، سيسيليا أنجينيورس - «وجميعهن، على قول بيوي، فريدات، وجميعهن ليس لهن بديل أو مثيل».

وذات مساء أمام معجناته الباهتة في مطعم فندق «دورا»، حدثني بأنه كان يؤمن، إيماناً أدبياً، بما كان يطلق عليه «سرّ النساء والقدر البطولي للرجال». وكان يحسّ بعجزه عن إعادة خلق ذلك السرّ على الورق؛ والنساء النادرات، في أقاصيصه، هنّ من معوقات الحبكة القصصية، ولسن شخصيات أدبية في حد ذاتهن، ربما باستثناء إيما زونز الساعية إلى الثأر والانتقام، وكانت امرأةٌ، سيسيليا أنجينيورس، هي من قدّمت إليه تلك الفكرة. والفنانتان المتنافستان في قصة «المبارزة» (وهي أقصوصة يتحدث شكلها عمّا تدين به لهنري جيمس) هما قد خرجتا من جنسهما الأنثوي، على الأقل، باسميهما، وهذا هو أيضاً حال الشخصية القصصية في «السيدة العجوز». وفي «الدخيلة»، ليست المرأة المشتركة أكثر من شيء يجب على الإخوة المتنافسين قتله للبقاء على الإخلاص المتبادل فيما بينهم. ومن أغرب ما تخيّل بورخس من نساء، أولريكا، في القصة التي لا عنوان لها، وهي طيف أكثر مما هي امرأة حقيقية: فتلك

الطالبة الشابة النرويجية تسلّم نفسها للأستاذ الكهل الكولومبي جافييه أوتارولا، الذي تسميه سيغور، والذي من جانبه، يسمّيها برينهيلد. فهي في البداية تبدو راضية موافقة، ومن بعد ذلك باردة، فيقول لها أوتارولا: «يا برينهيلد، أنت تسيرين كما لو كنت تريدين أن يكون بيننا سيف في السرير». ومع نهاية القصة، «لم يكن من سيف يفصل بيننا نحن الاثنين. بل الزمن كان يتسرب تسرّب الرمل، والحب الخالد، في الظل، هبّت أمواجه هادرة فامتلكت للمرة الأولى والأخيرة صورة أولريكا»(*).

أما رجال بورخس، من جانبهم، فيقومون بأقدارهم البطولية بعزيمة رواقية، دون أن يعلموا تقريباً إن كانوا حققوا أي شيء، مع وعيهم في بعض الأحيان بأنهم فشلوا في مسعاهم. مثل الكاهن الحالم في «الأطلال الدائرية»، الذي يفهم بأنه هو أيضاً حلم شخص ما، والروائي الدؤوب هربرت كين، الذي يعترف بأن فنه مستمد «ليس من الفن، وإنما من تاريخ الفن لا غير»، والتحرّي الميتافيزيقي إيريك لونرو، الذي يمضي قرير العين نحو موته، والنازي المستعصي على كل غفران، أوتو ديتريش زو ليندي، الذي اخترع من أجل نفسه بالذات الشاهدة الشهيرة «فلتوجد السماء، حتى وإن كان محلّنا في جهنم»، والسجين ذي الرأس الشبيه برأس الثور، المنتظر بكل صبر داخل سردابه أن يأتي مخلّصه ليدقّ على الباب، والمؤلف المسرحي ياروميير هالديك، الذي أنجز الخالق له في السرّ معجزة كي يتيح له إكمال كتابة مسرحية قبل أن يموت، وخوان دالمان الملازم لبيته لا يغادره والذي، في قصة «الجنوب»، توهب له فجأة ميتة ملحمية تتويجاً لحياته الوادعة - فجميعهم رجالٌ كان بورخس يحمل الانطباع بأنه يشاركهم أقدارهم. «أفلاطون الذي كان تعيساً كما هو حال جميع الرجال..»: هكذا استهلّ بورخس إحدى محاضراته في جامعة بيونس آيرس. وأؤمن بأنه كان يعتبر تلك المقولة حقيقة فوق الشبهات.

(*) في «كتاب الرمل»، ترجمة فرانسواز - ماري روسّي، دار غاليمار، 1978.

كان بورخس قد تمنى زواجاً بسيطاً، دون تعقيدات، ولكن القدر خصّه بتعقيدات تبدو وكأنها في تركيب هنري جيمس، وكان ينظر أحياناً إلى أفكاره الثابتة على أنها زائدة «الشريكة» على الصعيد البسيكولوجي، رغم إعجابه الشديد بابتكاراته تلك. أما آخر محاولة زواج قام بها، مع ماريا كوداما، فيبدو أنها حدثت بتاريخ 26 أبريل / نيسان 1986، قبل أقل من شهرين من وفاته، على ذمة صك زواج مُنح in absentia - غيابياً - من طرف عمدة بلدة صغيرة في باراغواي. أقول «يبدو كأنها»، لأن القضية لفّها الغموض، ولأن عدم فسخ زواج بورخس أبداً من إلسا، كان لا بدّ أن يورطه، بزواجه من ماريا، بجريمة زواج المثنى. كانت ماريا إحدى طالباته في دروس الأنغلو - ساكسونية، وفيما بعد، في الستينيات، كانت قد بدأت ترافقه في رحلاته. وقد أدهش زواجها من بورخس معظم الناس وأغضب كثيرين ممن كان يعتبرون بأنها عن عمد وتدبير أبعدت الرجل الكهل عن أصدقائه. أما حقيقة الأمر، فهي أن أصدقاء بورخس كانوا يغارون من كل شخص يعبّر له بورخس عن المودة أو عن الميل إليه، ولأن بورخس، المعاند مثل يهوه، كان يفسح المجال لترعرع تلك الغيرة.

والآن، بعد تجاوزه للثمانين من عمره وبعد أن أصبح بعهدة ماريا، لم يعد بورخس يتناول العشاء في بيت آل بيوي كما كفّ عن الإكثار من رؤية معارفه القدامى: وهذا بأكمله، كانوا يضعون اللوم فيه على ماريا، ولا ينسبونه أبداً إلى عدم ثبات بورخس. فلم يكن أحد يتذكّر بأن بورخس على مرّ السنين غالباً ما شطب هذا الاسم من الإهداء المتوّج لقصيدة ما كي يضع بدلاً عنه اسماً آخر، عقب حدوث انقلاب طفولي في عواطفه، ويصبح صاحب الإهداء شخصاً جديد العهد على حساب الاسم القديم؛ أما التشطيبات والاستبدالات الجديدة فنسبت إلى ماريا. حتى كون وفاته قد وقعت في جنيف، بعيداً عن مقرّه الخالد في بيونس آيرس، فقد أسندوا المسؤولية فيه إلى

غيرة ماريا. وقبل يوم أو يومين من وفاته، هاتف بيوي من جنيف، ويروي بيوي بأنه كان يبدو في حزنٍ بعيد الغور؛ فقال له: «ماذا تفعل في جنيف؟ ارجع إلى بلدك»، وكان جواب بورخس: «لا أستطيع و، على أي حال، فأي مكان لا على التعيين يطيب فيه الموت». وقد اعترف بيوي بأنه، على الرغم من صداقتهما، أحس أنه بصفته ككاتب متردد في التدخل لوقف مثل ذلك السقوط الجميل.

لكن كان هناك - ناشر بورخس لدى دار غاليمار، هيكتور بيانسيوتي، على سبيل المثال، وكذلك أرملة كورتثار، أورورا برنارديث - من لا يرى في ماريا كوداما إلا الشريكة المخلصة والمتفانية. في رأي أولئك، كان بورخس قد وجد بياتريس الخالصة من الشوائب، الغيورة عليه، والبعيدة، والحامية له. وكان ممّا أسرّ به بورخس إلى بيانسيوتي: «أنا في طريقي إلى الموت بسرطان الكبد، وكم كنت أحب إنهاء باقي أيامي في اليابان. لكني لا أتكلم اليابانية، بالكاد كلمات قليلة، وأنا أحبّ أن أمضي ساعاتي الأخيرة وأنا أتكلم». ومن جنيف، طلب إلى بيانسيوتي أن يرسل إليه كتباً لم يسبق أن تحدّث عنها أبداً في أقاصيصه: مسرحيات موليير، أشعار لامارتين، مؤلفات ريمي دوغورمون. حينذاك فهم بيانسيوتي: فتلك الكتب هي التي قال له بورخس في أحد الأيام بأنه قرأها في جنيف في مطلع شبابه، أيام المراهقة. وآخر كتاب وقع اختياره عليه هو: Heinrich von ofterdingen، من تأليف نوفاليس، وقد رجا الممرضة، التي كانت تتكلم الألمانية، أن تقرأه له أثناء الانتظار الطويل والموجع للموت. وعشية وفاته، قام بيانسيوتي بزيارته وأمضى الليل جالساً قرب سريره، ممسكاً بيده المعروقة، إلى صبيحة اليوم التالي.

توفي بورخس في 14 يونيه / حزيران 1986. وبعد ذلك بعشرة أعوام، أثناء إعادة قراءتي لقصة «الألِف» إحياءً لذكراه، بدأت أتساءل أين سبق لي أن التقيت بفكرة الحيّز الذي يشمل كل شيء في تآليف بورخس - ذلك الـNUNC STANS أو الـHIC STANS - آن كل أوان، هنا كلّ مكان -

كما هو وارد لدى هوبز المدوّن كتصدير في بدء قصة «الألِف»(*). ففتشت على الرفّين المخصصين لدي لأعمال بورخس: الطبعات الأصلية عن دار Emece، الحاملة لتأثير تقادم الزمن، والمليئة بالأخطاء الطباعية، والمجلدات الضخمة لـ«الأعمال الكاملة» و«الأعمال الكاملة بالتعاون»، غير الكاملة والتي لا تقل أخطاء عن الطبعات الأصلية؛ طبعة أليانزا، الأكمل من غيرها إلى حد ما، الترجمات الإنكليزية الشنيعة، الطبعة الفرنسية الرائعة لـ«أعماله الكاملة» في البليّاد، والتي قام بنشرها برنيس آية من آيات الذوق حتى أنها في نظري تكاد تحتل موقع النسخة الأصلية الإسبانية. (وما كان بورخس لينزعج من مثل هذا الاعتبار: وهو الذي قال ذات يوم عن النسخة الإنكليزية لـVathek، من تأليف بيكفور، باللغة الفرنسية، بأن الأصل كان «غير وفيّ للترجمة»).

وروجيه كايوا، الرجل الذي جعل بورخس معروفاً في فرنسا («أنا من بعض إبداعات كايوا»، قال بورخس ذات يوم)، ألمح إلى أن الموضوعة المركزية لدى المعلم هي المتاهة؛ وكما لو كان المقصود التأكيد على ذلك التلميح، فإن أشهر مجموعة نصوص بورخس المترجمة إلى الإنكليزية بشيء من عدم التوفيق حملت هذا العنوان بصيغة الجمع. أما أنا، فلم يمكنني إلا أن أشعر ببعض الدهشة (وأنا الذي كنت أتوهم بأني أعرف مؤلفات بورخس جيداً)، لدى إعادة قراءة كتبه، إذ تبيّن لي، بأن هناك ما

(*) لقصّة «الألِف» مصدران محتملان: 1) رؤيا القديس بنوا دو نورسي، الذي، قبيل موته قرابة 547، رفع عينيه وهو يصلي فرأى في الظلمات امام نافذته بأن «العالم بأكمله كان يبدو متجمعاً في شعاع واحد للشمس ليمثل هكذا أمام عينيه» (ت. ف. ليندسي، «القديس بنوا، حياته واعماله، لندن، 1949). 2) في حكاية للحاخام نخمان، من بريسلو، في نهاية القرن الثالث عشر، نرى وصفاً لخريطة يشاهد فيها «العالم في جميع العصور، وكل ما حصل في يوم من الأيام ماثل فيها، مصير البلدان، والمدن، والبشر، وجميع الدروب نحو هذا العالم والدروب المخفيّة نحو عوالم نائية. وكل شيء فيها مثلما كان يوم خلقه، مثلما استمر فيما بعد، ومثلما هو اليوم» مارتن بوبر، «حكايات الحاخام نخمان»، ترجمة موريس فريدمان، آفون بوكز، نيويورك، 1970.

هو أبعد من المتاهة، ألا وهو فكرة المكان، أو الشخص، أو الآن، والذي هو جميع الأمكنة، وجميع الأشخاص، وجميع الآونات، فتلك الفكرة هي التي تتغلغل في صميم مجمل كتابات بورخس.

لقد وضعت قائمة استناداً إلى الصفحات الأخيرة من مجلدي في البلياد، ولكني على يقين بأنها بعيدة عن أن تكون نهائية.

ونجد في رأس القائمة الأكثر وضوحاً: «الظاهر»، المسرحية التوأم لـ«الألف». فـ«lezahir» -الظاهر-، الذي يعني باللغة العربية «ما هو مرئي»، هو شيء (قطعة نقدية، لكن ايضاً النمر، والاسطرلاب) والذي، فور رؤيتنا له، لا يمكن لنا نسيانه. ويقول بورخس، مستشهداً ببيت الشعر لدى تنيسون حول الزهرة في جدار متشقق: «بأنه ما من واقعة، مهما كان شأنها ضئيلاً، إلا وتربط معها التاريخ الكوني وترابطه اللانهائي بين الأسباب والنتائج». ومن ثمّ تأتي مكتبة بابل الشهيرة، «التي يطلق عليها بعضهم اسم الكون» والتي تحوي جميع الكتب الممكنة، بما في ذلك «القصة الحقيقية الصحيحة حول موتي». فتلك المكتبة اللانهائية قد جرى اختصارها إلى مجلد وحيد بأوراق قليلة السماكة إلى ما لا نهاية، منوه عنه في هامش في أسفل القصة التي تحمل الاسم نفسه ويجري عرضها تفصيلاً فيما بعد في «كتاب الرمل». فالموسوعة العالمية التي يفتش عنها الراوي على امتداد القصة المعنونة «المؤتمر» ليست شيئاً مستحيلاً: إنها موجودة بالفعل، إذ هي العالم بالذات، كما هي خريطة «أمة خبراء الخرائط» (في قصة: «المؤلف»)، التي كانت الرؤيا الأولى عنها لدى لوئيس كارول في «سيلفي وبرونو»، والتي، في الحكاية الخرافية لبورخس، تأتي في تطابق تام مع البلد الذي تريد أن ترسم خريطته.

في مؤلفات بورخس، يمكن للشخصيات أيضاً، مثل الأمكنة والأشياء، أن تحتوي الكون بأكمله. والسير توماس براون، الذي كان بورخس يحبّه حباً عميقاً، قال قولته الخالدة على مرّ الأزمان: «ليس الإنسان ذاته فحسب، فهناك الكثير من ديوجين، ومثله من تيمون، رغم أن

الشخص نادراً ما يحمل الاسم ذاته: فأعمار البشر تعود إلى الحياة مجدداً، والعالم اليوم هو ما كان عليه في الأزمنة الماضية؛ فما من شخص كان موجوداً حينذاك، وإنما هو أحد ما مشابه له وهو، بشكل من الأشكال، تتجدّد حياته مرة ثانية». وكان هذا المقطع يملك على بورخس نفسه تأثراً وافتتاناً وطلب إلي أن أعيد قراءته على مسمعه مرات عديدة. كان يؤيد تلك القولة الساذجة المظهر لدى براون، «رغم أنه نادراً ما يحمل الاسم نفسه»، فهذا «ما يجعله ثميناً في نظرنا، هه؟» ثم يروح يطلق ضحكات مكتومة دون أن يكون بانتظار أي جواب. فمن أوائل تلك الشخصيات القصصية «الراجعة إلى الحياة من جديد» شخصية توم كاسترو، المحتال غير المرجّح «لحكاية شنيعة على صعيد الكون» إذ أنه، رغم كونه نصف أبله ولا ينطق بكلمة إنكليزية واحدة، يحاول أن يروّج لنفسه على أنه الأرستقراطي الإنكليزي العريق تيشبورن، استناداً إلى المثل الرائج والذي بموجبه يمثل كل بشري في حقيقته جميع البشر. وهناك نسخ أخرى من تلك الشخصية الشديدة التحوّل: فونيس الذي لا يُنسى ولا يَنسى (في قصة «فونيس أو الذاكرة»)، والذي ذاكرته مستودع تتكدّس فيه جميع مشاهداته على امتداد عمره؛ والفيلسوف العربي ابن رشد (في قصة «بحث ابن رشد») الذي يسعى جاهداً، من قرنٍ لقرنٍ، ليفهم أرسطو، تماماً مثلما يلاحق بورخس نفسه ابن رشد، وكما يلاحق القارئ بورخس، أما الرجل الذي كان هوميروس (في قصة «الخالد»)، والذي كان أيضاً عينة عن البشر جميعهم على امتداد تاريخنا وخلق إنساناً اسمه «أوليس» فيقول عن نفسه بأنه يُدعى «لا أحد»؛ وهذا بيير مينار الذي يصير سرفانتس كي يصوّر، من جديد إنما في عصرنا الحاضر، «دون كيشوت». ومنذ البدايات، في تصديره لإحدى مجموعاته الشعرية الأولى، «حُميّا بيونس آيرس»، المنشورة في 1923، كان بورخس قد كتب: «إذا ما أذنت هذه الوريقات من كتابي بظهور بيت شعري واحد موفَّق، فليغفر لي القارئ قلّة اللياقة لكوني اختلسته شخصياً، في فترة

سابقة. فأمورنا التي لا قيمة لها ولا تعني شيئاً بالكاد تكون مختلفة، وإنما هي المصادفة التافهة والمجانية التي تجعل منك قارئاً لهذه التمارين وتجعل مني مؤلفاً لها». وفي قصة «كل شيء ولا شيء» يدعو شكسبير الله كي يسمح له، بعد أن كان أناساً عديدين، أن يكون فرداً أحداً وأن يكون هو ذاته بالذات. فيسرّ الله إلى شكسبير بأنه، (هو) أيضاً، ليس أي شيء. «لقد حلمت بالعالم (يقول الله) مثلما حلمت بتآليفك، يا شكسبيري، ومن بين تشكيلات حلمي كنت أنت الذي، مثلي (أنا)، تمثّل كثيرين مثلما أنك لا أحد». وفي قصة «اليانصيب في بابل»، كل إنسان هو والٍ، وكل إنسان هو عبد: أي أن كل إنسان هو كل إنسان. وقائمتي هذه تتضمن أيضاً ذلك التعليق الذي يختم به بورخس نقده لفيلم فيكتور فليمنغ: «الدكتور جيكل والمستر هايد»: «فيما هو أبعد مدى من الأمثولة المزدوجة لدى ستيفنسن، وعلى مقربة من «منطق الطير» الذي وضعه في القرن الثاني عشر فريد الدين العطّار، يمكننا تخيّل فيلم حلولي تتحوّل شخصياته العديدة، في النهاية، لتذوب في «واحد أحد»، يحمل صفة الديمومة الخالدة». وصارت هذه الفكرة سيناريو كتبه بيوي («الآخرون») ومن ثمّ فيلماً بإدارة وتوجيه هوغو سانتياغو.

حتى في الحديث اليومي لدى بورخس، تظل موضوعة الكل - في - واحد أحد حاضرة باستمرار. فعندما رأيته، لفترة قصيرة، من بعد إعلان الحرب في المالوين - الفوكلاند -، تحدثنا كعادتنا عن الأدب وتناولنا موضوعة النسخة المكررة، فقال لي بورخس بهيئة حزينة: «لماذا يخطر لك بأن أحداً لم يلاحظ بأن الجنرال غالتيري والسيدة تاتشر هما شخص واحد، الشخص ذاته؟» وفي مرة أخرى، على سبيل مواساة سيلفينا أوكامبو عن موت كلب شديد الأثرة لديها، حاول أن يستخدم الكليشيه الأفلاطونية: «أنت لم تفقدي كلباً، فالكلب الفرد هو جميع الكلاب وجميع الكلاب هي كلبك الميّت..» ولم ترسل إليه سيلفينا شرحاً حول ما يمكنها أن تستفيد من تلك الفكرة الميتافيزيقية.

على أن تلك الكثرة من الكائنات والأمكنة، ذلك الابتكار لكائن خالد ولمكان خالد، غير كافٍ من أجل السعادة، التي كان بورخس ينظر إليها بأنها إلزام أخلاقي، وفي حكاية ملفّقة أضيفت إلى قصة «المؤلف»، ها هو بورخس (تحت اسم غاسبار كاميراريوس) يرفع نشيده «حسرةً على هيراقليط» على امتداد بيتين من الشعر لا غير:

أنا، يا من كنتُ رجالاً عديدين، أنا لم أكن أبداً

ذلك الذي بين أحضانه تتهاوى

ماتيلد أورباخ[*]

وقبل أربعة أعوام من وفاته، نشر بورخس كتاباً جديداً بعنوان: «تسع مقالات حول دانتي»، قوامه نصوص كُتبت في الأربعينيات والخمسينيات ورُوجعت بعد ذلك بفترة مديدة. ففي المقطع الأول من مقدمته، يتخيّل بورخس كتابة قديمة تكتشف في دار كتب خيالية من الشرق، حيث يوجد استعراض تفصيلي دقيق لكل ما هو موجود في العالم. ويقول بورخس بأن قصيدة دانتي تشبه ذلك النقش الذي يمثل الكون، و«الكوميديا» هي مثل «الألِف» سواءً بسواء.

كتابة المقالات، ذاك هو صوت بورخس: المتأني، الدقيق المتقطّع الأنفاس، فمع تقليبي للصفحات، أسمع صدى تردّده المتعمّد، اللهجة الساخرة والاستفهامية التي كان يدأب على استخدامها لاستخلاص أكثر استنتاجاته أصالةً، والـrecitativo - الإنشاد - الجهوري لما كان يستظهره من الذاكرة من استشهاداته الطويلة. وهذه مقالته التاسعة عن دانتي، «ابتسامة بياتريس الأخيرة»، تبدأ بتصريح انطلق من عنديّاته بكل ما في البساطة من هدوء ورسوخ: «أنوي شرح أكثر الأبيات الشعرية تحريكاً للعواطف في الأدب بأكمله. إنها تشكل جزءاً من النشيد الواحد والثلاثين لـ«الفردوس»، و، على الرغم من ذيوع صيتها، يبدو وكأن أحداً لم يلاحظ

---

[*] **في قصة «المؤلف»، ترجمة روجيه كايوا، غاليمار.**

ما تضمّه من أسى، كأن أحداً لم يحسن سماعها وفهمها بالكامل. نعم، الجوهر المأساوي في حناياها يعود إلى الكتاب أقلّ مما هو عائد إلى مؤلف الكتاب، وأقل إلى دانتي باعتباره البطل الأول في الكتاب مما هو عائد إلى دانتي مؤلفاً أو مبدعاً.

حينذاك يبدأ بورخس بسرد الحكاية. ففوق الذروة العالية من جبل «المطهر»، يختفي فيرجيل عن نظر دانتي. فتقوده بياتريس، التي يتزايد جمالها مع اجتياز كل سماء جديدة، وصولاً به إلى سماء علّيين. في تلك المنطقة المترامية إلى ما لا نهاية، لا تكون الأشياء البعيدة جداً أقل وضوحاً أمام النظر مما هي الأشياء القريبة («كما في لوحة من لوحات ما قبل رافائيل»، يعلّق بورخس). ويلمح دانتي، بعيداً جداً من فوق رأسه، نهراً من النور، وخلايا ملائكة، و«الوردة» التي تشكّلها أرواح الصالحين، وقد تنظّمت في حلقات جيدة التنسيق. وإذ يلتفت دانتي إلى بياتريس كي تحكي له عما شاهدته عيناه، يفاجأ بأن «سيدته» قد اختفت. بدلاً عنها، يرى شيخاً مهيب الوقار. «وهي؟ أينها؟» هتف دانتي. فأشار الشيخ على دانتي بأن يرفع عينيه وهناك لمحها، متوجة بالمجد، في الذروة العالية، في إحدى حلقات «الوردة»، ورفع إليها ابتهاله كي تمنّ بألطافها. نقرأ حينذاك في تسلسل المتن (وفق ترجمة جاكلين ريسّي)

هكذا ابتهلتُ؛ وهي، رغم البعد النائي
الذي كانت تبدو عليه، ابتسمت ونظرت إليّ،
ثم التفتت متوجهة شطر النبع الخالد.

وها هو بورخس (البارع على الدوام) يلفت الانتباه إلى أن القول «كانت تبدو عليه» يتعلّق بالبعد النائي ولكنه يمتد تأثيره بطريقة رهيبة إلى ابتسامة بياتريس.

فكيف نفسّر هذه الأبيات؟ يسأل بورخس. لقد رأى الشرّاح الرمزيون في العقل (فيرجيل) أداة للوصول إلى الإيمان، ورأوه في الإيمان

(بياتريس) أداة للوصول إلى الألوهية. والاثنان معاً يختفيان عندما يتم إدراك الهدف المنشود. ويضيف بورخس: «هذا الشرح، كما لا بد أن يكون القارئ قد لاحظ، موضع شك بمقدار ما هو شرح باهت جامد، فلا يمكن لمثل هذه الأبيات الشعرية أبداً أن تكون قد نبعت من مثل هذه المعادلة البائسة».

أمّا الناقد غيدو ميتالى (الذي كان بورخس قد قرأه) فجاء بتفسير مفاده أن دانتي، بإبداعه لـ«فردوسه» كان مدفوعاً برغبته أن يهب مملكة لـ«سيدته». ويقول بورخس: «أما أنا فلن أتردد في الذهاب إلى ما هو أبعد. فأنا أظنّ دانتي قد عمد إلى رفع صرح أجمل كتاب أدبي لمجرّد أن يجعل فيه بضع لقاءات مع بياتريس التي أصبح من المستحيل استرجاعها. بل وأكثر من هذا، فحلقات القصاص، و«المطهر» الجنوبي، والحلقات التسع المركزية، وفرنشيسكا، والحورية، وبرتران دوبورن، هي إضافات وإقحامات، وهناك ابتسامة وصوت، يعلم بأنهما ضاعا إلى الأبد، فهذان هما العنصر الأساسي».

عند هذا الحد يبوح لنا بورخس بظلال اعتراف شخصي: «تصوُّر إنسان تعيس للسعادة في خياله، ذلك أمر ليس فيه أي شيء خارق؛ فنحن جميعاً، نفعل هذا الأمر، في جميع الأيام. ودانتي يفعل ذلك، تماماً مثلنا، ولكن شيئاً ما يسمح لنا، دائماً، بأن نخمّن مدى الهول المريع المستتر وراء تلك الخيالات السعيدة». ثم يتابع: «لقد أشار الشيخ إلى إحدى حلقات «الوردة» النبيلة. فهناك، ها هي بياتريس، تحيط بها هالة القدسية، بياتريس التي كانت عيناها تغمره فيما مضى بغبطة لا تقاوم، بياتريس التي كانت تلبس الثياب الحمراء، بياتريس التي فكر بها كثيراً حتى بات يشهر بالدهشة إذا تبين له بأن بعض الحجّاج ممن التقاهم ذات صباح في فلورنسة، لم يسمعوا أبداً أي شيء عنها، بياتريس التي صفعته ذات يوم ببرودتها، بياتريس المتوفاة في ربيعها الرابع والعشرين، بياتريس دوفولكو بورتيناري التي كانت قد تزوجت باردي». فدانتي رآها وابتهل

إليها كما كان يبتهل إلى الله، لكن أيضاً كما يمكن أن يكون التوسل لدى امرأة مرغوبة:

إيه يا سيدة يولد عندها رجائي ويعيش

يا من تحمّلت من أجل خلاصي

ترك آثار خطاكِ في الجحيم..

لبرهة خاطفة، خفضت بياتريس حينذاك نظرها نحوه، وابتسمت، ثم أشاحت متجهة إلى الأبد نحو النبع الخالد للنور.

ويستخلص بورخس: «لنتمسك من جانبنا بواقعة لا تحتمل الجدال، واقعة وحيدة ومتواضعة: فهذا المشهد «تخيّله» دانتي تخيّلاً. في نظرنا، هو واقعي جداً وحقيقي؛ أما في نظره، فواقعيته وحقيقيته أقلّ. (فالحقيقة الواقعة، في نظره، هو كون الحياة أولاً ومن ثم الموت ثانياً قد اختطفا منه بياتريس). وإذ حرم إلى الأبد من بياتريس، وإذ بات وحيداً وربما محتقراً مهاناً، فقد تخيّل المشهد كي يتخيّل نفسه قربها. فلسوء حظه هو بالذات، ولحسن حظّ القرون التالية التي كان لها أن تقرأه، كان من شأن وعيه للطابع الخيالي في ذلك اللقاء تشويه رؤياه. ولهذا فإن تلك الأحداث القاسية قد وقعت - وزاد من قسوتها الجهنمية، بالتأكيد، أنها وقعت في أعالي السماوات، في أعلى علّيين: اختفاء بياتريس، الشيخ الذي احتل مكانها، ارتفاعها المفاجئ في «الوردة»، الابتسامة والنظرة الخاطفتان، والانتباه الذي انصرف عنه إلى الأبد».

وإنني لأمتنع عن أن أرى في قراءة إنسان ما، كائناً ما كانت ألمعيّة تلك القراءة، انعكاساً لذاته؛ وكما كان سيؤكد بورخس يقيناً، وهو الذي كان يدافع عن حرية القارئ في انتقاء ورمي ما يريد، فما من كتاب يمكن أن يُستخدم كمرآة لكلّ قارئ من قرّائه. على أني أرى، بالنسبة لحالة «المقالات التسع» بأن مثل هذا الاستدلال له ما يعلّله وأن القراءة التي جاء بها بورخس لقدر دانتي تساعدني على قراءة قدر بورخس. وقد كتب

بورخس نفسه في دراسة موجزة نُشرت في «الصحافة» في 1926: «طالما أعلنت بأن الغاية الدائمة للأدب هي عرض أقدارنا».

لقد جاء بورخس بأن دانتي كتب «الكوميديا» ليكون على امتداد وقت قصير بصحبة بياتريس. فلا يبدو مستحيلاً بصورةٍ ما، بأن يكون بورخس، من أجل أن يصحب هذه المرأة أو تلك، من بين النساء الغفيرات اللواتي رغب بهن، ومن أجل التغلغل إلى سرّها العميق، من أجل أن يذهب إلى ما هو أبعد من مجرد كونه مجرد فنان يحسن سبك الكلمات، ومن أجل أن يكون محباً ومحبوباً لشخصه بالذات وليس لإبداعاته، قد استمر يبدع ويعيد إبداع «الألِف» على امتداد أعماله الكاملة. ففي ذلك المكان الخيالي والكلّي حيث يتجمع الممكن كلّه والمستحيل كله، في أحضان رجل هو كل الرجال، وهي، المنيعة المستعصية، يصبح بالإمكان أن تكون له أو، إن لم تكن بعد ذلك، فيمكنها ألا تكون له إنما ضمن ظروف أقل إيلاماً ما دام هو بالذات من ابتكر تلك الظروف.

لكن مثلما كان يعلم حقّ العلم ذلك المعلّم المتمرّس بفنّه، فقوانين الخلق الإبداعي ليست أكثر مرونة من قوانين العالم الذي يقال له الواقعي. وهذه تيودولينا فيلار في «الظاهر»، وبياتريس فيتربو في «الألِف» لا تحبان الراوي المثقف الذي يحبهما. ولما فيه خير الأقصوصة، فهاتان المرأتان أخفض مستوى بكثير من بياتريس الأصل - فتيودولينا من المتحذلقات المتأنقات، فهي مستعبدة للموضة واهتمامها «بكمال التأنق أكبر من اهتمامها بالجمال»؛ أما بياتريس فذات جمال لاهية تحرّكها شهوة بغيضة حيال ابن عمها الكريه - وذاك لأن الضرورة التي تقضي بأن يفعل التخيّل فعله، فإن المعجزة (تجلّي الألِف، أو تجلّي «الظاهر» الخالد) يجب أن تحدث وسط أحياء من أهل الفناء مصابين بالعمى ويفتقرون للكرامة السامية، بمن فيهم الراوي نفسه.

قال بورخس ذات يوم بأن البطل المعاصر لا يندبه قدره للوصول إلى جزيرة إيتاك ولا البحث عن كأس العشاء الأخير. فكان حزنه، عند

النهايات، ينبع على الأرجح من كونه قد فهم بأن فنه، بدلاً من أن يمنحه اللقاء الشهواني الرائع الذي طال الشوق إليه، كان يقتضي منه أن يفشل في مسعاه: فبياتريس ما كان لها أن تكون بياتريس، وهو ما كان له أن يكون دانتي، فلن يكون سوى بورخس، العاشق الحالم المتلمّس لدربه خبط عشواء، والعاجز فوق هذا، حتى في خياله بالذات، عن خلق المرأة الفريدة الوحيدة التي كان يمكن أن تشفي غليله، المخلوقة شبه الكاملة الممثّلة لأحلام اليقظة لديه.

موت تشي غيفارا

«أؤمن بالعفّة المثلى للأشياء».
روبير لويس ستيفنسن
23 اغسطس / اب 1993.

في أكتوبر / تشرين أول 1967، تصيّدت كتيبة صغيرة من القوات الخاصة للجيش البوليفي زمرة من المتمرّدين في غور متشابك الأجمات والأشواك البريّة إلى الشرق من «سوكر»، قرب قرية «لاهيغيرا». وأُلقي القبض أحياء على اثنين منهم: مقاتل بوليفي معروف باسم ويلّي وإرنستو «تشي» غيفارا، بطل الثورة الكوبية، وقائد ما كان الرئيس البوليفي يطلق عليه «الغزو الأجنبي لعملاء الكاستروية - الشيوعية». وحالما وصل النبأ إلى المقدّم أندرياس زليخ، صعد على متن حوّامة وحضر إلى لاهيغيرا وكان لزليخ، داخل المدرسة المحطمة، حوارٌ مع أسيره استمرّ لمدّة خمس وأربعين دقيقة. إلى الأمس القريب، لم نكن نعلم إلا القليل حول الساعات الأخيرة لتشي؛ لكن أرملة زليخ، بعد تسعة وعشرين عاماً من الصمت، سمحت أخيراً للصحفي الأمريكي جولي أندرسون بالاطلاع على مذكرات زليخ بما يخص ذلك الحوار فوق العادة. إن هذه الأقوال الأخيرة للرجل لها أهميتها كوثيقة تاريخية، وفوق هذا فإن تدوينها وحفظها من طرف عدوّه بكل أمانة فيه ما يمس أعماق النفس.

«يا قومندان، أجدك محطماً إلى حدٍّ ما، قال زليخ. هل يمكنك تفسير الأسباب في وجود هذا الانطباع لديّ؟

-لقد فشلت، أجاب تشي. كل شيء انتهى، فهذا هو سبب رؤيتك لي كما أنا عليه.

-أنت كوبيّ أم أرجنتينيّ؟ استفسر زليخ.

-أنا كوبيّ. أرجنتيني، بوليفي، من البيرو، من الأكواتور، إلخ. أنت تفهمني.

-ما الذي جعلك تقرّر القيام بعمليات في بلدنا؟

-ألا ترى الظروف التي يعيش فيها الفلاحون؟ سأل تشي. إنهم تقريباً في حالةٍ همجية، ويعيشون في حالة من الفقر تجعل قلبك ينتفض ألماً، إذ ينامون ويطبخون في غرفة واحدة، ولا ما يستر أجسامهم، فهو مهملون كما لو من بعض الحيوانات.

-ولكن هذا هو الشيء نفسه في كوبا، ردّ زليخ معترضاً.

-كلا، هذا غير صحيح، ردّ تشي بعنف. أنا لا أنكر وجود الفقر في كوبا، لكن (على الأقل) لدى الفلاحين هناك الوهم بالتقدم، بينما البوليفي يعيش دون أمل. ومثلما يولد، ينتهي إلى الموت، دون أن يرى أبداً أي تحسين في شرطه الإنساني».

كانت وكالة الاستخبارات الأمريكية الـ C.I. A، تريد تشي على قيد الحياة، ولكن لعلّ الأمر لم يصل أبداً إلى عميلها الكوبي فليكس رودريغيز، المكلّف بتولّي العملية. وكان أن أُعدم تشي في اليوم التالي. وكي يبدو كما لو أن أسيرهم قتل أثناء المعركة، صوّب منفذو الحكم إلى ساقيه وذراعيه. ثم، وبينما راح تشي يتلوّى على الأرض «وهو يعضّ على إحدى قبضتيه، دون شك كي يكتم أي صراخ»، اخترقت طلقة أخيرة صدره، ففاض الدم غزيراً من رئتيه. نقل جثمان تشي إلى «فاليغراند» حيث ظلّ معروضاً أمام المتفرجين طيلة أيام، تحت أنظار المسؤولين، والصحافيين، وأهالي المدينة. كان زليخ ومعه ضباط آخرون يقفون في المقدمة، متخذين الوضعيات الفخورة أمام المصورين، قبل العمل على «إخفاء» الجثمان في قبر سرّي قرب المطار. إن صور غيفارا ميتاً، مع ما فيها من صدى لا

محلّ لتفاديه للمسيح ميتاً (جسم ناحل نصف عارٍ، وجه ملتحٍ يفيض ألماً)، أصبحت أبرز الأيقونات لأبناء جيلي، ذلك الجيل الذي كان في العاشرة من عمره بالكاد عندما وقعت الثورة الكوبية في 1959.

لقد سمعت بنبأ موت تشي غيفارا مع نهاية سنتي الأولى واليتيمة في جامعة بيونس أيرس. كان الجوّ حارّاً في شهر أكتوبر / ت1 ذاك (فقط بدأ الصيف باكراً في عام 1967) وكنا قد خطّطنا، أصدقائي وأنا، أن نذهب ونخيّم في الجنوب، تحديداً في «الآند»، في باتاغونيا. كنا سابقاً قمنا بجولات تقريباً في كل صيف، في باتاغونيا، أثناء دراستنا في الحلقة الثانوية، تحت قيادة متحمّسة لمشرفين يساريين كانت معتقداتهم السياسية تشمل جميع الأطياف، من الستالينية المحافظة إلى الفوضوية ذات الفكر المتحرّر، من التروتسكية الكئيبة إلى الاشتراكية على الطريقة الأرجنتينية، كما جاءت لدى ألفريدو بالاسيوس، والذي كانت أكياس كتبه، التي كنا نستخرجها ونحن متحلّقون حول نار المخيم، تضمّ أشعار ماوتسي - تونغ (مكتوبة بالخط القديم الذي بطل استخدامه)، وبلاس دي أوتيرو، ونيرودا، وقصص ساكي وخوان رولفو، وروايات أليخو كاربنتييه، وروبير لويس ستيفنسن. وكان هناك قصّة لكورتثار مصدَّرة بعبارة مأخوذة من مذكّرات تشي جعلتنا نتوجه إلى مناقشة المثل العليا للثورة الكوبية. كنا نغني أناشيد الحرب الأهلية الإسبانية والمقاومة الإيطالية، والنشيد المهدهِد لـ «مراكبية الفولغا»، والرومبا الفاضحة Amplia de caderas es mi puchungita («صغيرتي الغالية لها ردفان ضخمان»)، وتانغوات متنوعة وسامباوات أرجنتينية عديدة. فأقل ما يمكن قوله، أن اختياراتنا كانت شديدة التنوّع.

لم يكن التخييم في «الجنوب» محض ممارسة للسياحة. فباتاغونيا التي كنا نذهب إليها ليست باتاغونيا شاتوين. كان المشرفون علينا يتدفقون بحميّة الشباب، وهم لذلك يريدون لنا اكتشاف الوجه المستتر للمجتمع الأرجنتيني - وهو وجهٌ، لم يكن لنا، من بيوتنا المريحة

في بيونس آيرس، أدنى مجال لرؤيته أبداً. كنا نحمل فكرة مبهمة عن الأكواخ القميئة المحيطة بأحيائنا المزدهرة - الـ villas miseria القرى البائسة، كما كنا نسمّيها - غير أننا لا نعلم شيئاً عن شروط شبه العبودية، كما وصفها تشي لزليخ، والتي ما تزال موجودة في أوساط عدد كبير من الفلاحين، على امتداد المناطق الشاسعة في بلدنا، كما لا نعلم شيئاً عن القتل الجماعي المنظم للسكان المحليين والذي راح يقوم به الجيش رسمياً واستمر على ذلك تقريباً حتى نهاية الثلاثينات. كان مشرفونا يحملون نوايا متفاوتة الجدّية، يريدون من ورائها الأخذ بأيدينا كي نرى «الأرجنتين الواقعية».

وفي عصر أحد الأيام، قرب مدينة إيسكيل، اصطحبنا مشرفونا إلى ممر جبلي صخري عميق الغور. ورحنا نمشي مترادفين، متسائلين عن المكان الذي سوف يقودنا إليه ذلك الممر الحجري المغبرّ والقليل الترحيب، عندما رأينا، عالياً جدّاً من جنبات الممر، فوهات فاغرة، مثل مداخل كهوف، وفي تلك الفوهات تلوح الوجوه الشاحبة العليلة لرجال، ونساء، وأطفال. وجعلنا المشرفون نمضي ماشين إلى نهاية الممر ونعود من حيث جئنا، دون أدنى كلمة، لكنهم حين نصبنا خيامنا لقضاء الليل حدثونا عن وجود الناس الذين رأيناهم، والذين يعيشون في المغاور الصخرية مثل الحيوانات، ويكسبون رزقهم البائس من أعمال زراعية موسمية، وأن أطفالهم نادراً ما تتجاوز أعمارهم السبعة أعوام. في صبيحة اليوم التالي، طلب اثنان من زملائي في الصف إلى مشرفهم أن يدلّهم كيف يمكنهم الانتساب إلى الحزب الشيوعي. ونفرٌ آخرون اختاروا سبيلاً أكثر مسالمةً. وكان العديد منّا فيما بعد من المناضلين في وجه الديكتاتورية العسكرية خلال السبعينات، ومن بينهم ماريو فيرمنيخ الذي أصبح الـ Capo - الرأس - الدموي لحرب المونتينيروس الشعبية وحاز لسنوات على الشهرة المهيبة بأنه على رأس قائمة الذين يطلبهم المعسكر.

كان نبأ موت تشي يبدو مهولاً علماً بأنه شبه منتظر. وكان تشي،

في أعين أبناء جيلي، تجسيداً للفرد الاجتماعي البطولي، الذي كان معظمنا يشعر بأنه غير قادرٍ أبداً على الارتفاع إلى مرتبته. فالمزيج من العزم والإقدام الذي كان يسحر أبناءِ جيلي، والجيل اللاحق أيضاً، وجد تجسيداً له بالكامل في شخصية تشي. وكان يتراءى لنا بأنه، في حياته، لبس سلفاً ثوب الأسطورة، تلك الأسطورة التي ما كنا نشك بأن بطولتها سوف تظل باقية على قيد الحياة. ولم نفاجَأ عندما علمنا من بعد اختفاء تشي، بأن رودريغيز، عميل السي. آي. إي اللعين، بدأ يعاني فجأة من الربو، كما لو كان ورث عن الميت مرضه.

كان تشي قد رأى ما رأيناه، وشعر مثلنا بالفضيحة والعار أمام المظالم الجوهرية في «الشرط الإنساني» لكنه، على نقيضنا، تحوّل إلى ميدان الفعل. ورغم كون طرائقه غير راسخة، وكون فلسفته السياسية سطحية، وكون أخلاقياته لا تقبل المهادنة، فإن استحالة نجاحه في نهاية الطريق كانت تبدو (ولعلها ما تزال تبدو) أقل أهمية من كونه قد حمل مسؤولية مقاتلة ما كان يؤمن بأنه شر حتى ولو لم يكن في يومٍ من الأيام على يقين تام مما سيكون هو الخير، محلّ ذلك الشر.

إرنستو غيفارا دولا سيرنا (كي نسمّيه بالاسم الذي أُطلق عليه قبل أن تختصر الشهرة اسمه ليقتصر على «تشي» لا غير) ولد في مدينة روزاريو، في الأرجنتين، بتاريخ 14 مايو/ أيار 1928، حتى وإن حملت شهادة ولادته تاريخ يونيه/ حزيران لإخفاء سبب التعجيل بزواج والديه. أما والده الذي كان أجداده قد وصلوا إلى الأرجنتين مع الـ conquistadors - الفاتحين - فكان يملك مزرعة في مقاطعة ميزيونس شبه الاستوائية. وبسبب الربو لدى إرنستو - ظلّ يعاني منه طوال حياته -، توجهت الأسرة للاستقرار في مناخ أنسب صحياً في قرطبة، ومن ثمّ، لاحقاً، في بيونس آيرس في عام 1947. هناك، درس إرنستو الطب، وأخذ على عاتقه اكتشاف القارة الأميركية الجنوبية، بعد أن تسلّح بلقب طبيب، لمعرفة «كل ما فيها من عجائب رهيبة». وقد تأثر تأثراً كبيراً بمشاهداته وأصبح من

العسير عليه التخلّي عن حياة التجوال تلك على غير هدى: فمن الأكواتور كتب إلى والدته ليبشّرها بأنه أصبح «مغامراً مائة بالمائة». ومن بين الأشخاص العديدين الذين التقى بهم خلال «تجواله العظيم»، يبدو أن شخصاً بالذات هو من ملك عليه نفسه بالكامل: إنه عجوز ماركسي من الهاربين من مجازر ستالين، التقى به في غواتيمالا. وقد تنبّأ له تيريزياس الحصيف ذاك، «سوف تموت متشنج القبضة والفكّين، في خضمّ دفق الكراهية والقتال، لأنك لست رمزاً، وإنما أنت عضو حقيقي في مجتمع قيد التفكك والانحلال: إن روح خلية النحل تنطق من فمك وتُملي عليك أقوالك؛ وأنت نافع مثلي تماماً، لكنك لا تعرف منفعة العون الذي تقدمه للمجتمع الذي يضحّي بك». ولم يكن بإمكان إرنستو أن يعلم بأن العجوز قدّم إليه، بتلك الكلمات، الشاهدة اللازمة لقبره.

في غواتيمالا أدرك إرنستو بحدّة معنى النضال السياسي وتماهى لأول مرة في حياته مع القضية الثورية. هناك، ومن بعدها بقليل في المكسيك، تعرّف على المهاجرين الكوبيين، الذين كانوا يخوضون معركتهم مع الديكتاتور فولجنسيو باتيستا، والذي كان نظامه المتعفّن قد استهوى بشدّة همنغواي وغراهام غرين. وبحاسّة شمّ لا يشق لها غبار في تعقبه لمثيري القلاقل، قام عميل السي. آي. إي دافيد أتلي فيليب، المكلف حينذاك بأمريكا الوسطى، بفتح أرشيف باسم الطبيب الأرجنتيني الشاب - وهو الأرشيف الذي قُدّر له على مرّ السنين أن يصبح أضخم أرشيف في السي. آي. إي. وفي يوليه/ تموز 1955 تمّ اللقاء الأول في مكسيكو بين إرنستو غيفارا وفيديل كاسترو. وهذا الأخير، منذ عام 1948، بينما كان ما يزال حينذاك طالباً يدرس الحقوق وعمره أحد وعشرون عاماً، كان قد بدأ بالتآمر لإسقاط نظام باتيستا، وقد شعر بمودة فورية حيال الأرجنتيني، الذي بدأ باقي الكوبيين يطلقون عليه اسم «تشي» حسب المعنى المتعارف عليه في الأرجنتين. وكتب تشي في دفتر يومياته «أظن أنه قد ربطت بيننا مودة متبادلة»، ولم يجانب الصواب.

بعد انتصار الثورة الكوبية في 1959، راح تشي يفتش عن تكملة ترضي طموحه. ولا يمكننا أن نعلم إن كان قد ساند، وفاءً منه وإخلاصاً للثورة، التدابير الطغيانية التي كان كاسترو بصدد فرضها في السنوات اللاحقة من أجل حماية نظامه. إن رؤية تشي كانت تستشرف المستقبل البعيد. فمن بعد حرب كوبا، حسب رأيه، كان الثوريون في طريقهم للانتشار في المناطق المجاورة (ووقع الاختيار الأول على بوليفيا). فهناك سوف يقومون بمحاربة الأوليغارشيات والأسياد الإمبرياليين، وهي الحرب التي أرغمت في النهاية العدو الأكبر، الولايات المتحدة، على الانخراط في المعارك. وبنتيجة هذا، سوف تتوحد أمريكا اللاتينية في جبهة تصدياً لـ «الغازي الأجنبي»، على غرار الموديل الفييتنامي، وتتغلب على الإمبريالية في القارة. لم تكن معرفة تشي تهدف إلى مواجهة كل شكل من أشكال السلطة، ولا مواجهة فكرة المجتمع المتفاوت المراتب. فهو لم يكن بالتأكيد فوضوياً: بل كان يؤمن بضرورة وجود سلطة منظمة وكان يتخيّل «دولة» أمريكية شمولية في ظل إدارة حكومة قوية لكنها أخلاقية. وفي كتابها الصغير المعنون: «بلاد الإغريق الغابرة في طريق اكتشاف الحرية»، تنبّهت جاكلين دو روميّي إلى أن تمرّد آنتيغونا لم يكن منشؤه رفض السلطة وإنما، على العكس، الانصياع لقانون أخلاقي وليس لمرسوم تعسّفي. وكان تشي يشعر، هو أيضاً، بضرورة خضوعه لمثل تلك القوانين الأخلاقية وهو من أجلها تحديداً مستعدٌ للتضحية بكل شيء وبكل الناس، بما في ذلك، وضوحاً، نفسه بالذات. وكما نعلم فلم تتعدّ الأحداث إطار بوليفيا. هل كان تشي يعلم في يوم من الأيام ما نفع تضحيته: ذاك كان - وما يزال - السؤال الذي لا جواب عليه.

علماً بأن بعضاً من مَثَله الأعلى ظلّ على قيد الحياة بما يتجاوز حدود الهزيمة السياسية، حتى في هذا الزمن الذي لبس فيه الجشع لبوس الفضيلة وحيث الطموحات والأطماع لدى التنظيمات المهنية أصبحت لها اليد العليا على الاعتبارات الاجتماعية (ودع عنك الحديث

عن المبادئ الاشتراكية). إنه، في جانبٍ ما، قد أصبح وجهاً أخاذاً إضافياً في أميركا اللاتينية، إلى جانب زاباتا وبانشو فيلاّ؛ وفي بوليفيا، ينظم المكتب القومي للسياحة اليوم زيارات إلى موقع الحملة الأخيرة لتشي وإلى المستشفى الذي عُرض فيه جثمانه. لكن ليس هذا كل ما بقي منه لا غير. فوجه تشي - الحيّ، بالبيريه ذات النجوم، أو الميت، بالعينين الجامدتين، كما لو كان يحدّق في نقطة تقع وراء أكتافنا - يبدو وكأنه يجسّد رؤيا واسعة الآفاق وبطولية عن دور الرجال والنساء في العالم، وهو الدور الذي يمكن أن يتجلّى لنا اليوم وكأنه خارج نطاق إمكانياتنا أو مصالحنا.

ليس هناك أدنى شك بأنه كان يتمتع بـ «القامة الملائمة للدور». فالأدب الملحمي تلزمه أيقونة رمزية. فزورو وروبن هود بطل الغابات (مروراً بدوغلاس فيرباتك وإيرول فلين) قد أعارا تشي سماته المميّزة طوال حياته، كما كان في الخيال الشعبي دون كيشوت فتيّاً، غاريبالدي فتيّاً. وبعد أن صار إلى الموت، كما لاحظت راهبات مستشفى فاليغراد عندما أسرعن خلسة بقصّ خصلٍ من شعره للاحتفاظ بها كذكرى مقدسة، كان على تشابه مع المسيح بعد إنزاله عن الصليب، محاطاً برجال متجهّمين بالزيّ العسكري، كما لو أنهم من الجنود الرومان بثياب عصرية. لقد احتلّ الوجه الميت بشكل ما محلّ الحيّ. وفي جزء من الفيلم الوثائقي الشهير الممتد على أربع ساعات من تنفيذ فرناندو سولاناس في 1968، تحت عنوان «ساعة المجامر»، والذي هو تأريخ متألق لتاريخ الأرجنتين منذ بدايات تشي حتى لحظة موته، تريّثت الكاميرا دقائق عديدة مثبّتة على ذلك الوجه الذي غادرته الحياة، بما يضطر الجمهور لكي يكرّم بالمشهد المرئي الرجل الذي أخذ على عاتقه خدمةً لنا ضرورة تحملنا لمسؤولية مقارعة الظلم، وعبء وطأة ضميرنا الفاسد. فنحن نتملّى ذلك الوجه ونسأل أنفسنا: متى تم انتقال هذا الرجل من ندب آلام هذا العالم، إلى التضامن مع مصير الفقراء، ومن

الإدانة بالأحاديث لجشع الأقوياء الذي لا يرحم، إلى الانخراط في الكفاح الفعلي؟

لعلّ بالإمكان تحديد لحظة الانتقال تلك. ففي 22 يوليه / تموز 1957، وللمرة الأولى، قتل تشي غيفارا رجلاً. كان تشي ورفاقه يمشون في الغابة الكوبية، وكان النهار في منتصفه. وها هو جندي يشرع بإطلاق النار عليهم من مكمن ربض فيه على بعد عشرين متراً بالكاد من الموضع الذي كانوا فيه. فأطلق تشي مرتين. وعند الطلقة الثانية، سقط الرجل متهاوياً. حتى تاريخ تلك اللحظة، كان شعوره العميق بالخزي حيال الظلم الشامل قد تجلّى بمواقف بايرونية، من خلال قصائد رديئة كان يكتبها تشي تلفّها أصداء طنطنة القرن التاسع عشر ومن خلال ذلك النثر الأكاديمي الذي كان يوصف في أمريكا اللاتينية بأنه ثوري، وهو نثر مزيّن بخطاب تدشيني وباستعارات عاطفية مكرّرة حتى التخمة. لكن من بعد هذا الميّت الأول، تبدّل شيءٌ ما. إن تشي، وهو المثقف المتوقد لكنه تقليدي، تحوّل تحوّلاً لا رجعة فيه إلى رجل أفعال، لعلّها كانت حكراً عليه وبانتظاره منذ أمدٍ بعيد، حتى وإن كان كلّ شيء يبدو وكأنه يتواطأ لديه كي يعيقه عن تحقيقها. فالربو الذي كان يأخذ بخناقه ويجعله يتعثر في الخطابات الطويلة، ناهيك عن المسيرات الطويلة، ووعيه للمفارقة المتمثّلة بولادته وسط الطبقة المستفيدة من النظام المنافي للعدل والذي أخذ على عاتقه أن يتحدّاه، وانطلاقه المفاجئ إلى ميدان الأفعال أكثر من التفكير بالأهداف الواضحة لأفعاله تلك، كان تشي قد تبنّى، بعزيمة شرسة لا تلين، دور البطل الرومانتيكي، وأصبح الوجه الذي كان جيلي بحاجة إليه كي يسلك طريق الوعي دونما عناء.

لقد أعلن ثورو، وهذا لافت للنظر، بأن «الفعل القائم على المبادئ، والحصول على الحقوق وتطبيقها، من شأنه تعديل الأشياء والعلاقات. فالفعل هو في جوهره ثوري، ولا ينحصر كلياً بأي شيء كائناً ما كان. وهو لا يكتفي بشقّ الدول والكنائس فحسب، بل هو يشق الأسرة. وحقيقة

الأمر أنه يشقّ الفرد، فاصلاً في داخله الشيطاني عن الرحماني». وتشي (الذي هو كما جميع المثقفين الأرجنتينيين لعصره، لا بد أنه قرأ: شقٌّ عصا الطاعة مدنياً) كان على ما هو مفترض متفقاً مع هذه العبارة المحرّفة عن القديس متّى.

الخيال في السلطة!

وفاءً لذكرى خوليو كورتثار

كل من لا يقرأ كورتثار مدان. فعدم قراءته مرضٌ خطير ومخفيّ، يمكن ان يكون له، مع مرور الوقت، نتائج وخيمة. ومثله كمن لم يتذوّق ابداً طعم الدرّاق، فيصبح على مهل حزيناً اكثر فاكثر، واكثر شحوباً بما يلفت النظر، ويفقد، دون شك، قليلاً قليلاً، شعر راسه.

بابلو نيرودا.

حدث هذا في 1964. كانت أعمارنا خمسة عشر عاماً، وكنّا في سنتنا الثالثة في الكوليجيو ناسيونال لبيونس أيرس - المعهد العالي الوطني-، ذلك الصرح الفسيح الذي يتراءى لناظره مثل مدفن ملكيّ مهيب، والذي، منذ ما يزيد على قرن من الزمان، يقوم بإعداد سياسيين ومثقفين للعمل في مصالح الدولة. كنا ندرس فيه تاريخ الأرجنتين وإسبانيا، اللاتينية والكيمياء، جغرافية آسيا بالاستعانة بقوائم طويلة تضم مصادر المياه، والبحيرات، والجبال، وشيئاً ما كانوا يطلقون عليه اسم «الصحّة»، ويشتمل على مفاهيم قليلة في التشريح والتنشئة الجنسية الأولى. أما نحن، فكنّا نرى بأننا في «عصر الاكتشافات»: الاشتراكية، الميتافيزيقا، فن الفساد والإفساد ومعه فنّ الخداع والمخاتلة، الصداقة، السيريالية، إزرا باوند، أفلام الرعب، البيتلز، الجنس. وبتأثير قصة لبورخس مفادها أن الواقع محض خيال، كنّا نتسكّع في المخازن

القريبة من المعهد ونحن نسأل الباعة إن كانوا يبيعون الفيولسوس - Fiulsos - (وهي كلمة لا معنى لها قمنا باختراعها من عندياتنا) وها نحن ننبهر بشدة عندما أجابنا صاحب محل نوفوتيه طاعن في السن بأن هذه السلعة نفدت من محلّه لكنّه ينتظر وصول طلبيّة جديدة منها دون تأخير. تلك هي الحالة الفكرية المتفتحة التي قادتنا ذات يوم بهيج إلى اكتشاف كورتثار.

فقد عثر أحدنا، في المكتبة المواجهة للمعهد، على مجلّدٍ صغير عنوانه Bestiario. كان المجلّد مربّع الشكل، بحجم جيب القميص، وكان غلافه مزيّناً بصورة شمسية بالأسود والأبيض لامرأة أو لقطّ. فقرأنا النص كلٌّ منا بدوره: بيت يسكنه ثنائي طاعنان في السن، أخ وأخته، ويبدأ تدريجياً غزاةٌ لا اسم لهم باحتلاله؛ شابان يافعان في أوتوبيس يكتشفان مؤامرة يدبّرها مسافرون من حملة الزهور؛ نمرٌ حيٌّ يضلّ طريقه داخل بيت رغم أنه بيت عاديّ جداً من بيوت بيونس آيرس. ما الذي كانت تلك القصص ترمي إليه، ما هو الدافع لكتابتها، ما هي النوايا الرمزية أو الانتقادية، هذا ما كنا نجهله ولم نكن نبالي بذلك؛ فالنكتة الساخرة فيها كانت متلائمة بالضبط مع أمزجتنا: العبثية، المتهكمة، والمتشوّقة لأمرٍ لم يكن بعد قد حدث:

> **«كنت في المصعد عندما احسست تحديداً بين الطابق الأول والثاني بأني على وشك ان اتقيّأ ارنباً. انا لم أصف لكم بعد هذا، في رايي، ليس افتقاراً للصدق بمقدار ما هو تجنباً للشروع بإفهام جميع الناس أن المرء من حين لحين يتقيأ ارنباً صغيراً».**

وكان أن أصبحنا من مريدي كورتثار. فقرأنا قصص «نهاية لعبة»، «أسلحة سرّيّة»، «جميع النيران، النار». كنا نفهم تماماً ماذا يعني عندما يتحدّث عن المخاطر الممكنة لدى مواكبة مخلوقٍ تتعذّر تسميته عبر المدينة، لدى حضور مسرحية وأن يجد أحدنا نفسه فجأة على المنصة،

لدى رؤية المرء لنفسه وقد نُقل من طاولة عمليات جراحية بريئة إلى مذبح الأضاحي لكاهن من قدامى الأزتيك. كانت هذه الكوابيس تبدو لنا مفهومة، ولم نكن نعلم بأنها تصف أيضاً شيئاً ما أشبه ما يكون بروح العصر.

وُلد كورتثار في بروكسل عام 1914 من أبين أرجنتينيين، ونشأ وتعلّم في بيونس آيرس. وبعد العشرين من عمره بقليل، بينما كان يعمل في الأقاليم مدرّساً، بدأ بكتابة أولى قصصه «المنزل المحتلّ»، إحدى عيون الأدب الخيالي، ونشرت في 1948 بمسعى من شخص من المعجبين يقال له جورج لويس بورخس في مجلة صغيرة محلية. وفي 1951، أثناء ديكتاتورية بايرون - إنما ليس على المكشوف لأسباب سياسية -، رحل إلى باريس حيث أمضى باقي عمره، محافظاً في قصصه (كامتياز للمنفيّ) ببيونس آيرس التي لم يعد لها من وجود.

هذا ما يتعلّق بالسيرة الذاتية.

عندما قابلته كان قد أصبح كاتباً ذائع الصيت، ذلك القصّاص الذي كان يضم إلى المنطق المماثل لطريقة لويس كارول نكتةً سريالية. لكنه كان أيضاً ما يُطلق عليه الفرنسيون اسم الكاتب الملتزم، أحد «أصحاب الطريق» المتعاطفين مع القضية الثورية. وكانت تلك السمتان بنظر بعض الكتاب سمة واحدة. لكن هذا الأمر لم يكن لينطبق على حالة كورتثار.

في 1968، تحديداً بعد ثورة مايو / أيار، التي استولى الطلاب أثناءها على المدينة، وصلتُ إلى باريس، ومستمداً قوةً من تقدمة للشاعر أليخاندرا بيزارنيك، ذهبتُ لرؤيته، وكان أن وجدتُ في استقبالي عملاقاً بوجه طفلٍ رضيع (كان طوله يناهز المترين)، شديد الحفاوة بالضيف ومتحلّياً بنكتة لاذعة. وعرض كورتثار أن يكون دليلي في المدينة. فجعلني أزور الباحة التي وقع فيها بيير كوري بعد أن صدمته عربة والتي فيها لملمت ماري كوري أشلاء جمجمته الثمينة المتناثرة، واصطحبني إلى

ساحة دوفين، تلك الفسحة المثلثة الشكل في طرف جزيرة سيتي - المدينة -، والتي كان آراغون يسميها «فرج باريس»؛ ودلّني بإشارة من إصبعه، مقابل «مقهى بونابرت»، إلى التمثال النصفي لأبو لينير من نحت بيكاسو؛ واقترح عليّ تصويره أمام الشعار المفضل لديه من بين شعارات مايو / أيار 68: «الخيال في السلطة!».

قبل خمسة أعوام من لقائنا، في 1963، كان قد نشر «Marelle»(*)، - لعبة الأطفال -، تلك الرواية التي يعود إليها الفضل، كما أعلن ماريو فرغاس إيّوسا، بأن كتّاب أمريكا اللاتينية قد تعلّموا «بأن الأدب هو طريقة ملهمة للتسلية، وأن بالإمكان اكتشاف أسرار العالم واللغة مع تمضية وقتٍ ممتع، وأننا، حتى ونحن نلعب لاهين، يمكننا اكتشاف المستويات الغامضة المستترة للحياة والتي لا يراها دماغنا العاقل، وذكاؤنا المنطقي، والمهاوي السحيقة الفاغرة أمام التجربة والتي لا يمكن لأحدٍ إغراق نظره في أعماقها دون التعرّض لمخاطر جدّية، مثل الجنون أو الموت». وكما يعلم اليوم القرّاء في غالبيتهم العظمى (حتى أولئك الذين لم يقرؤوا الرواية)، فرواية «ماريل» تسمح لنا دون مواربة باكتشاف الحكاية بقراءة الفصول بالتسلسل الذي يروق لنا؛ يقترح علينا كورتثار تسلسلاً (ليس هو تسلسل الكتاب) كما لو أنها دعوة للقارئ، حالما يصير إلى تجاهل ونسيان تسلسل الفصول كما جاء قسراً من طرف الروائي، كي يمارس إمكانية تجريب جميع التسلسلات الأخرى. وكان السبّاق إلى لعبة كورتثار، مستشار بورخس، ماسيدونيو فرنانديز، الذي وضع للقارئ العديد من التوطئات والفصول الأولى، ودونما نهاية. «قرّائي، كان فرنانديز قد أعلن، هم قرّاء بدايات - أي أنهم قراء لا تشوبهم شائبة». وهناك دون شك نصٌّ آخر رائد، ألا وهو قصة لبورخس: «معاينة تآليف

(*) من العاب الأطفال، حيث يرسمون عدداً من المربعات او المستطيلات على الأرض مغلقة بقوس نصف دائري ويتبارون في نقل قطعة حجرية من مربع لمربع ذهاباً وإياباً، دون ملامسة الخطوط الفاصلة، قفزاً على قدم واحدة. (المترجم).

هربيرت كوين»، وفيها يُطلب من القارئ ألا يتقيّد بالتسلسل غير الموثوق للفصول، بل التعامل مع مجموعة روايات ينتقي من يشاء إمكانية مختلفة مستخرجة من السيناريو ذاته. وفي جميع الأحوال، فما يُحسب حسابه ويؤخذ بالاعتبار، هو وهم الحرية الفكرية الممنوحة للقارئ (والتي سبق إلى اقتراحها لورنس ستيرن، أستاذ الجميع دون استثناء، في Tristram Shandy). وإن الألعاب المعلوماتية بإيجاد نصوص فائقة ما هي غير استمرار وزيادة لهذا الوهم.

لكن مع الاستسلام الكامل لتيار هذه الألعاب الأدبية، كان كورتثار متمسكاً باتخاذ موقف حيال النضال السياسي الناشئ في أمريكا الجنوبية. كانت الثورة الكوبية قد ارتفعت مثل وعد أمام معظم الفنانين والمثقفين وكان كورتثار - على الرغم من تحذيرات الكوبيين المنفيين في باريس - يساند كاسترو. فلم يكن ليقتنع، وهو الذي ابتعد بمحض إرادته عن البلد الذي ما يزال يسميه بلده، بكفاية ردّة الفعل الفنية. كان لا غنى عن التصدي سياسياً، عن «اتخاذ موقف»، عن دليل وفاء وإخلاص. فبدلاً من الحكايات الخيالية المجنّحة التي اشتهر بها، لجأ إلى شكل كتابي أقرب إلى الواقعية، بل التوثيقية - وكان مآله الفشل. إن تلك القصص التي ترفع إصبع الاتهام وروايته «كتاب مانويل» تهاوت في مدارك الفشل رغم - أو بسبب - نواياه الطيبة. وكان كورتثار واعياً بالكامل لمخاطر الأدب النابع من الشعور بالواجب. في 1962، لدى مخاطبته لجمهور كوبي في هافانا، قال بأنه يؤمن إيماناً حاراً بمستقبل الأدب الكوبي.

> **غير أن هذا الأدب لن يُكتب على سبيل الواجب، تلبيةً للشعارات السائدة. فلن تولد موضوعاته إلا عند مجيء ساعتها، عندما يشعر الكاتب بضرورة أن يحوّلها إلى أقاصيص أو روايات، قصائد أو مسرحيات. حينذاك ستكون موضوعاته محمّلة برسالة عميقة ولها جرسُها الصادق، لأنها لن تكون مختارة لغايات تعليمية وعظية ولا بدافع**

الحماس المتوقّد؛ إنها مختارة لأن قوةً لا تقاوم تكون قد جرفت معها الكاتب الذي، باستلهام جميع مصادر فنه وموهبته، دون أن يتنازل لأحدٍ عن أي شيء، يقوم بنقل تلك القوة إلى القارئ، بالطريقة التي يتم بها نقل كل ما هو جوهري: دماً بدم، يداً بيد، من كائنٍ إنساني إلى كائنٍ إنساني.

ومن ثم، بغتةً، مع نهاية الستينيات، مع بقائه وفياً لاقتناعاته السياسية لكن بعد زوال وهم إمكانية التعبير عنها بمفردات أدبية «دون أن يتنازل لأحد عن أي شيء»، رجع كورتثار إلى كتابته الخيالية الآسرة في كتابه الأخير، «ساعات في غير أوانها». وكان أن تبيّن، كما لو بفعل ساحر، بأن العديد من قصصه -«Satarsa»، «المدرسة، ليلاً»، وخاصة أمّ القصص «كابوس»، ليست خير الأمثلة المشرقة عن أسمى ما لدى كورتثار من خيال وحسب، وإنما هي أيضاً جزءٌ لا يتجزّأ من قصصه المتينة المكتوبة بالإسبانية خلال تلك السنوات - السنوات المطبوعة خاصة بأدب الاستهجان والشعور بالخزي حيال جميع الديكتاتوريات العسكرية على امتداد أمريكا اللاتينية. ففي «ساترزا Satarsa».، نجد مجموعة من حرب العصابات تسعى للاختباء عن أعين العسكر في قرية فقيرة نائية، وها هو قائد المجموعة يعثر في لعبة الكلمات المتقاطعة التي يعشقها على التجلّي الذي سوف يتيح له، قبل أن يلاقي الموت، فهم الشرّ الذي نهض لمقاتلته. وفي «المدرسة، ليلاً»، تستمر القصة على هدي العرف المقدّس القائل بنزول البطل إلى «الجحيم»، حيث، من أجل استقاء العبر، سمح له برؤية أهوال الأزمنة المخيفة التي تلوح في أفق المستقبل. و«كابوس»، القصة الأخيرة التي خطها دون شك قلم كورتثار، تتجاوب إلى حدٍ بعيد مع «المنزل المحتل»، والاختلاف هنا أن الحضور الغازي يجد مستقرّه في ذهن امرأة غارقة في الكوما - الغيبوبة -، بينما لا يستطيع الشهود الخارجيون - أسرتها - سوى مشاهدة الغزو من الكوابيس. وتتراكب

لحظة الفهم مع لحظة التدمير النهائي، لدى تطابق رؤيا المرأة الفاقدة لوعيها مع هجمة انطلقت من العالم الواقعي. وإن كل قارئ مطلع على التقرير عن «المختفين» في الأرجنتين - المنشور تحت عنوان Nunca mas أبداً بعد اليوم - سوف يفهم بالضبط تراكب هاتين النهايتين الفظيعتين.

فما الذي سوف يبقى لنا من كورتثار؟ سوف أجازف وأقول بأنه، مثل إحدى شخصياته الخيالية، سوف يتعرض لعملية تحوّل. فالواقع الاعتيادي الذي كان قد التصق به كما لو أنه جلدٌ ثانٍ رديف - المعارك السياسية، الحكايات العاطفية المعقدة، العالم الرجراج للبيزنس الأدبي مع ما فيه من شغف بالتجديد وإحياء الذكريات - سوف يصير إلى التلاشي شيئاً فشيئاً وما سوف يبقى، إن هو إلاّ القصاص الوقّاد لحكايات عجيبة، لأقاصيص تنجح في المحافظة على توازن دقيق بين ما لا يقال وما يجب أن يقال، بين الفظائع اليومية التي نبدو قادرين عليها والأحداث الرائعة التي توهَب لنا كل ليلة عبر متاهة المخابئ الخفية للذهن المفكر.

IV

القراءة في السرير

ظهر على الفارس استغرابه من السؤال:

«فما همّ كائناً ما كانت الوضعية التي يكون عليها جسمه بصورة مؤقتة؟

أجاب.

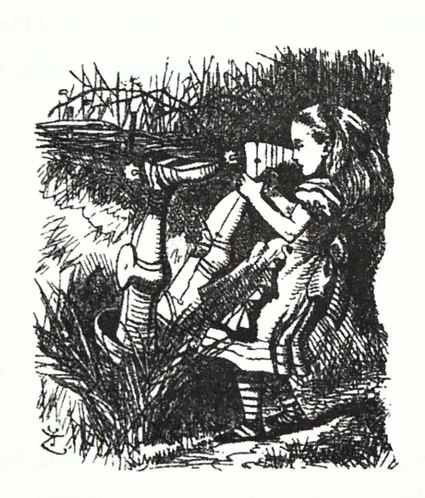
فكائناً ما كانت الوضعية،

يمارس ذهني نشاطه دون نقص أو خلل.

وفي واقع الأمر، فكلّما احتفظت برأسي في الأسفل،

ازداد ابتكاري للأشياء الجديدة».

«من الطرف الآخر للمرآة، الفصل الثامن».



أبواب الفردوس

«عظيم، الآن جاء وقت التسلية!»
فكّرت اليس.

«اليس في بلاد العجائب»،
الفصل السابع

من بين الصيغ الأولى لـ«الجميلة والوحش»، التي رواها باللاتينية أبولي أثناء القرن الثاني عشر، نجد حكاية أميرة حكم عليها منجم أن تصير زوجة تنين. وها هي، خائفة على حياتها، مرتدية السواد المأتمي، تنتظر، بعد تخلّي عائلتها عنها، على قمة جبل، وصول زوجها المجنّح. ولم يظهر الوحش. بل هبّت نسمة رفعت الأميرة لتحطّ بها في وادٍ وادع، يرتفع فيه منزل من الذهب والفضة. وترامت إليها أصوات ولا أجسام مرحِّبةً، وقدّمت إليها الأطعمة والأشربة وراحت تغنّي من أجلها. لدى حلول الظلام، لم تتم إنارة أي قنديل وأحسّت في العتمة بشخص ما إلى جانبها. «أنا حبيبك وزوجك»، قال لها صوت، وها هي، بصورة غريبة تكفّ عن الشعور بالخوف. وكان أن عاشت الأميرة أياماً عديدة إلى جانب زوجها غير المرئي.

ذات مساء، نبهتها الأصوات إلى أن شقيقاتها، اللواتي كن قد انطلقن بحثاً عنها، أصبحن على مقربة من المنزل، وشعرت برغبة كبيرة كي تراهن وكي تروي لهنّ جميع العجائب التي وقعت معها. الأصوات نصحتها بعدم التوجّه إليهن، لكن رغبتها كانت أقوى من أن تسيطر عليها. وها هي تسرع للقائهن وهي تنادي بأسمائهن. ظهر في البداية وكأن الشقيقات مفعمات بالفرح، لكنهن لدى سماع حكايتها شرعن بالبكاء

ووصمنها بالحماقة لأنها استرسلت مع خداع زوج يحتمي منها بالعتمة. «لا بد أن فيه شيئاً وحشياً ما دام لا يريد أن يظهر أمامك في ضوء النهار»، هكذا قلن لها، مشفقات على ما هي فيه.

في تلك الليلة، بعد أن تهيأت للاكتشاف الشنيع، أوقدت الأميرة قنديل زيت وتسلّلت إلى المكان الذي كان زوجها يخلد فيه إلى النوم. وما رأته لم يكن تنيناً متوحشاً، وإنما رأت شابا فائق الجمال يتنفس بنعومة ورأسه على الوسادة. وإذ انبهرت بما رأت، أرادت أن تطفئ القنديل لكن نقطة من الزيت المحترق وقعت على الكتف الأيسر للنائم. فاستيقظ، ورأى النور، وها هو، دون أن ينطق بكلمة، يلوذ بالفرار.

نعم، فإله الحب «إيروس» يختفي عندما تحاول محبوبته «بسيخي» أن تلمحه.

عندما قرأت، أثناء مراهقتي، حكاية «إيروس» و«بسيخي»، في بيتنا، في بيونس آيريس، في عصر يوم حارّ، لم أؤمن بما تحمل من عبرة أخلاقية. وكنت على يقين بأنني في مكتبة والدي غير المستعملة تقريباً، حيث تعرفتُ على ملذات سرّية عديدة، سوف أكتشف، بفعل حظٍّ سحري الشيء المذهل وغير المصرَّح عنه لما كان يتسلل إلى أحلامي وما يتحوّل إلى مادة للمزاح في قاعة الصفّ في المدرسة. ولم يخب رجائي. فلمحتُ إيروس في ماء الورد في قصة «العنبر»، وفي ترجمة تالفة لـ«Peyton Place»، في قسمٍ من أشعار غارسيا لوركا، ولدى مورافيا في المقطع الذي يتحدث عما يدور في مقصورة النوم في قطار في رواية «Conformiste» - الأنغليكاني - وهي ما قرأت في سن الثالثة عشرة وأنا أرتعش، وفي «الصداقات الفريدة»، بقلم روجيه بيريفيت.

ولم يختفِ إيروس.

عندما أمكنني، بعد سنوات لاحقة، مقارنة قراءاتي مع الإحساس الفعلي ليدي التي تتجول على جسم من أحب، كان لا مهرب من الاعتراف، ولو لمرّة، بأن الأدب ليس بمصاف الواقع. علماً بأن الانفعال

الباقي بتأثير تلك الصفحات الممنوعة ظلّ على حاله. فالنعوت اللاهثة، والأفعال الجريئة، لم تكن ذات نفع لي دون شك لوصف انفعالاتي الخاصة المبهمة، لكنها كانت قد نقلت إليّ، في لحظتها شيئاً من الشجاعة والدهشة، والفرادة.

تلك السمة الفريدة، كما توجّب عليّ أن أكتشف، كانت العلامة الدامغة لجميع تجاربي الجوهرية. «نحن نعيش معاً، نحن نقوم بأفعال ونردّ على أفعال، بعضنا على بعض، كتب ألدوس هكسلي يقول في «أبواب الإدراك الحسي»، لكننا وحيدون في جميع الأوقات، وفي جميع الأماكن. فيدخل الشهداء إلى الحلبة متشابكي الأيدي؛ لكنما يتم صلبهم معزولين. وفي زخم العناق يبذل المحبّون قصارى جهودهم دون طائل لصهر نشوتهم المعزولة في إعلاء وحيد فريد؛ وتضيع جهودهم هباء. فالروح المجسّدة، هي بطبيعتها بالذات، محكومٌ عليها أن تعاني وأن تفرح في العزلة». حتى في أكثر اللحظات حميمية، يظل الفعل الجنسي فعلاً أحادياً منعزلاً.

لقد جرّب الكتّاب، على مرّ الأزمنة، أن يجعلوا من تلك العزلة أمراً فيه تشارُك. ففي طريق التراتبات الشديدة الوطأة (المحاولات حول الأصول في الأجناس الأدبية، النصوص القروسطية حول تعاليم الغرام)، والميكانيكية (كتب الغرام التعليمية، الدراسات الأنثربولوجية)، والأمثلة (الحكايات الخرافية، القصص من هذا الصنف أو ذاك)، سعت كل حضارة إلى فهم التجربة الجنسية بأمل أن تستطيع الكلمات تقديم وصفٍ وافٍ وأمين، بحيث يستطيع القارئ أن يعيد إحياء تلك التجربة وحتى تعلّمها، تماماً مثلما نتوقع من شيء من الأشياء أن يحفظ لنا ذكرى معينة أو صرحاً يُستعاد من الموت إلى الحياة.

ونتخيّل بانبهار المرتبة التي سوف تكون لمكتبة شاملة تخصّص لذلك الأدب الذي يريد أن يكون جنسياً وإباحياً. هنا، سوف نجد، على ما أفترض، المحاورات الأفلاطونية من بلاد الإغريق في الأزمنة الغابرة والتي يناقش فيها سقراط الأنماط الغرامية ومراتبها؛ «فن الحب»

لأوفيد، المؤلَّف في تلك الروما الإمبراطورية حيث يُنظر إلى إيروس كوظيفة اجتماعية، على غرار آداب المائدة؛ «نشيد الإنشاد»، حيث غراميات الملك سليمان وملكة سبأ السوداء تصبح انعكاساً للعالم المحيط بهما؛ الـ Kama Sutra والـ Kalyana Malla لدى الهندوس، حيث اللذة تؤخذ ضمن نطاق الأخلاق، كعنصرين من عناصرها؛ الـ Libro del Buen Amor، لكبير مطارنة «هيتا» في إسبانيا أثناء القرن الرابع عشر وهو ما يزعم أن الحكمة فيه مستمدة من مصادر شعبية؛ «الروض العاطر» للشيخ النفزاوي، في القرن الخامس عشر، والذي يضع الأسس الناظمة للفعل الإباحي الجنسي وفق الشريعة الإسلامية؛ الـ «Minmereden» الألمانية، وهو خطاب إباحي قروسطي نجد فيه بأن للحب، كما للسياسة، منطقه الخاص به بلاغياً؛ وتوريات شعرية مثل «رواية الورد» في فرنسا و the Faerie Queen (لإدمون سبنسر) في إنكلترا، حيث الكلمة المجرّدة «حب» تعود فتكتسب من جديد، وكذلك إيروس، وجهاً بشرياً أو إلهياً.

في تلك المكتبة المثالية، قد توجد مؤلفات أخرى أشدّ غرابة من كل ما سبق ذكره: المجلدات العشرة لـ«كليلي» (1654 – 1660)، المدام دوسكوديري، وكتابها «دليل الرقة» حيث يُصار إلى تصوير المسار الجنسي الإباحي بما فيه من مكافآت ومهالك؛ وكتابات المركيز دوساد الذي أجرى إحصاء، من خلال جداول منفرة، لجميع التلوينات والأوضاع الجنسية التي يمكن لمجموعة بشرية أن تخضع لها؛ والمؤلفات النظرية لشبه المعاصر له شارل فورييه، الذي تخيّل مجتمعات طوباوية بالكامل شغلها الشاغل متمحور على النشاط الجنسي للمواطنين فيها؛ المذكرات الحميمة لجياكومو كازانوفا، لإيهارا سايكاكو، لبينيفينوتو سيلّيني، للخوري دوشوازي، لأنابيس نين، لهنري ميلّر، لجون ريشي، وهم جميعاً حاولوا القبض على إيروس في مذكرات تحكي السير الذاتية لهم.

طاوياً ساقيّ، متكوّماً في عمق المقعد المنجد في مكتبة والدي، وفيما بعد في عمق مقاعد أخرى منجّدة في أكثر من بيت مما لا يطيب

لي استرجاع ذكراه، تبيّن لي بأن إيروس كان يظهر بصورة منتظمة في جميع أنواع الأمكنة غير المتوقعة. ورغم الطبيعة الفريدة للتجارب المعروضة أو الموصوفة بصورة حميمة على صفحات الكتب، كانت تلك الحكايات تحرّك أعماقي، تثيرني، تهمس لي أسراراً.

إن كنّا لا نستطيع أن نتشارك في تجاربنا، فلدينا رموز مشتركة فيما بيننا. ويمكن للكتابة الجنسية، من بعد نقلها إلى ميدان آخر، وتحويلها عن موضوعها، أن تتوصل إلى شيءٍ ما من ذلك الفعل الخاص بصورة جوهرية، عندما تصبح إغماءات وعذابات الرغبة الجنسية حقلاً رمزياً متراميأ للّقاء الصوفي. وأذكر الشغف الذي تملكني وأنا أقرأ للمرة الأولى وصف سان جان دولا كروا للاتحاد الجنسي:

إيه أيها الليل الذي أخذ بيدي هادياً!
إيه أيها الليل الأحبُّ من الفجر!
إيه أيها الليل الذي جمعتَ
المحبوب مع محبوبته
التي تحولت لتصبح هي هو!
(..)
مكثتُ حيثُ أنا ونسيتُ نفسي
مطرق الوجه أنظر إلى المحبوب
توقّف كل شيء لديّ
فاستسلمتُ له
وناجيته بجميع همومي
ونسيتُ نفسي في وسط الزنابق(*).

وها هو من بعد ذلك جون دون الذي يرى أيضاً في الفعل الجنسي / الصوفي فعل استكشاف جغرافي.

(*) في «المؤلفات الروحانية»، ترجمة ر. ب. غريغوار دوسان جوزيف، دار لوسوي، 1947.

سامحي يديَ المشرّدتين ودعيهما تمضيان

من أمام، من خلف، ما بين، من فوق، من تحت،

إيه يا أمريكتي! يا أرضي الجديدة.

وفي عصر شكسبير، كان الاستخدام الجنسي للمفردات الجغرافية قد توسّع انتشاره بحيث لا محلّ للسخرية منه. ففي «كوميديا الأغلاط»، يصف الرقيق درروميو دوسيراكوزا لسيّده المفاتن الرهيبة للفتاة التي لا تكفّ عن ملاحقته - «هي مكوّرة، مثل كرة، واكتشفت فيها بلداناً وبلداناً» - بل واكتشف إيرلندا فوق ردفيها، واسكوتلندة في راحة يدها العارية، وأمريكا على أنفها، «وكل ذلك مزيّنٌ بجواهر من الياقوت، والبهرمان، والسفير، منشورة بمظهرها الغني المشرق تحت اللفح الحار لإسبانيا».

أمّا وليام كارترايت، الملفّع بالغموض والتعمية والذي كتب في القرن السابع عشر، «The Royal Slave» - الرقيق الملكي - (وهي المسرحية التي أطنب في تبجيلها شارل الأول وبن جونسون معاً)، فيستحق وقفة تذكّرٍ إعجاباً بالأبيات التالية، التي تعيد الحب الروحاني إلى مصدره الصحيح:

فعلتُ تلك الحماقة التي انتهت ذات يوم

إلى ممارسة ذلك «الحب» الهزيل؛

فمضيتُ صاعداً من الجنس إلى النفس، ومن النفس إلى الروح؛

لكني هناك، لدى رغبتي بالتحرّك،

دحرجتُ رأسي أولاً من الروح إلى النفس، ومن بعدها

من النفس رجعت أدراجي إلى الجنس.

وأحياناً، حسب مصادفات قراءاتي، تبيّن لي بأن صورةً وحيدة يمكنها تحقيق نجاح قصيدة. وها هي أشعار من تأليف شاعرة سومرية حوالي 1700 قبل الميلاد:

أنا في طريقي إلى زوجي اليافع -

سوف أصير التفاحة

المعلّقة على الغصن

موشّحة الساق

ببشرتي الغضّة

ويتأتّى أن يكون غياب كل وصف كافياً للتعبير عن القوة الجنسية لما صار إلى فقدان، وهذا ما جرى مع شاعر مجهول كتب مع نهاية العصر الوسيط هذه الرباعية الذائعة الصيت:

يا الريح الغربية، متى تهبّين،

ليصبح بإمكان الرذاذ الخفيف أن يتساقط؟

إيه، يا ربي! ليت حبيبي بين ذراعيّ،

وليتني مساءً في سريري.

وأمّا الخيال، فتلك قضية أخرى مختلفة.

فمن بين جميع الأجناس الأدبية الجنسية، أرى بأن الخيال هو ما يلاقي في هذا الميدان المشقات والصعوبات. لأن رواية حكاية جنسية، حكاية يكون موضوعها خارج الكلمات وخارج الزمن، أمرٌ عقيم، وفوق هذا فهو مستحيل. ويمكننا التأكيد على أن مطلق موضوع، معقداً كان أم بسيطاً، يجعل مهمة سرده وروايته ضرباً من المستحيل؛ كما أن الكرسي، أو الغيمة، أو الذكرى الطفولية، تتساوى في استعصائها على التعبير، وعلى الوصف، استعصاءً تاماً، مع فعل الحب، أو الحلم، أو المقطوعة الموسيقية.

ولكن مثل هذا التأكيد غير وارد على الإطلاق.

وذاك لأن لدينا، في معظم اللغات، مفردات غنية ومتنوعة، تعبّر، متى تناولتها أنامل معلّم ضليع خبير، التعبير الكافي عن النشاطات والعناصر التي تجعل المجتمع البشري في راحة ويسر، من خلال تقاذف نرد الكلام بهمّة كائناته السياسية. ولكن ما يخاف منه المجتمع البشري أو ما يسيء فهمه، ما كان يضطرني إلى رصد باب مكتبة والدي من طرف عيني، ما يصبح حراماً محرَّماً، بل حتى لا يجوز ذكره على ملأ من الناس، لا توجد كلمات تفي بالغرض للحديث عنه. وقد تشكّى ناتانييل

هاوثورن في «دفاتر أميركية»، من «الحلم الذي يشبه التسلل الحقيقي لحلم، بكل ما فيه من مفاجآت، من غرابات، من ضلال غير مجدٍ، فهذا ما لم يُكتب مثله حتى هذه اللحظة من تاريخ العالم المتطور». وكان يمكنه قول الأمر ذاته بخصوص الفعل الجنسي.

اللغة الإنكليزية تحديداً تجعل الأمور شاقة لأنها بكل بساطة لا تملك قاموساً جنسياً. فالأعضاء الجنسية، والتصرّفات الجنسية تستعير المفردات اللازمة لتعريفها إمّا من البيولوجيا وإمّا من قاموس المفردات الفظّة اللاذعة. وسيّان أكانت طبية أم فظّة، فالكلمات المستخدمة لوصف روعة الجمال الجسماني وبهجة اللذة فيها إدانة، أو عقم، أو تنديد ساخر، لما كان يجب أن يحظى بالحفاوة والانبهار. والإسبانية، والألمانية، والإيطالية، والبرتغالية، تعاني من النقص ذاته. أما الفرنسية، فهي دون شك أوفر حظاً. فلديها «baiser»(*) بدلاً من copulate؛ و«Verge»(**) بدلاً من penis؛ ثم هم يقولون «الموت الصغير» تعبيراً عن لحظة النشوة من بعد الأورجازم، وهو تعبير فيه من الرقة الشيء الكثير لأن تصغير الموت يلغي أبديته ولا يحتفظ منه إلا بالانطباع المغتبط بمغادرة هذا العالم - وهذه المفردات لا تمتّ بكبير صلة إلى سمة التعقيد الفاحش في fuck، وprick، وcome. أما الـ vagin - المهبل - (آه يا للعجب العجاب!) فتعامله الفرنسية باحترام قليل تماماً كما هو حال الإنكليزية، لأن con الفرنسية ليست أفضل حالاً بكثير من cunt الإنكليزية. ولو أردنا كتابة قصة جنسية بالإنكليزية، أو ترجمتها إلى الإنكليزية، فيجب على الكاتب أن يجد صيغ استخدام جديدة ومتحايلة لوسيلة التعبير لديه كي يأخذ بيد القارئ، على عكس المعنى أو بفضل خيال لغوي فريدٍ في بابه كلياً، ليعيش تجربة حكم عليها المجتمع بأن تظل مكتومة لا تقال. وقد سبق أن تحدّث مونتيني عن الصمت الذي أحطنا به الجنس.

(*) قبلة.

(**) قضيب.

تُرى فلماذا قرّرنا بأن بسيخي لا يمكنها أن تلمح إيروس؟

في العالم اليهودي - المسيحي، يجد إقصاء أو استبعاد إيروس صوته القانوني الشرعي لدى القديس أوغسطين، وهو صوتٌ ترددت أصداؤه على امتداد العصر الوسيط بأكمله وما تزال تتردّد، محرَّفة، في لجان المراقبة في عصرنا الحالي. فمن بعد إهدار شبابه بين النساء والدعارة (دعونا نتحدّث مثل الوعاظ)، تساءل أوغسطين عن سعيه لاغتنام الملذات وخلُص إلى أن المرء لا يمكنه الوصول إلى السعادة القصوى، الـ eudaemonia، ما لم يجعل الجسم تحت إمرة الروح والروح تحت إمرة الرب. فالحب الجسدي، الإيروس، حبٌ مشين، وليس سوى الحب، الأمور Amor، الحب الروحاني، الذي بإمكانه أن يوصلنا إلى الابتهاج بالله، إلى الـ agape، عيد الحب بكل معنى الكلمة تسامياً في آن معاً بجسد الإنسان وروحه. وها هو القديس مكسيم القسطنطيني، بعد أوغسطين بقرنين من الزمان، يعبّر عن هذا كما يلي: «الحب هو ذلك الاستعداد الطيب للنفس التي لا ترى في كل ما هو موجود ما هو أفضل من معرفة الرب. لكن أي بشري لا يمكنه الوصول إلى مثل تلك المرتبة من الحب إذا بقي متعلّقاً بأي شيء من أشياء هذه الدنيا. ويقول مكسيم مستخلصاً، بأن الحب يولد من غياب الهوى الجنسي». فتلك صرخة شديدة البعد عن معاصري أفلاطون الذين كانوا يرون في إيروس القوة (بالمعنى الفعلي تماماً والفيزيقي) التي تضم وتوحّد الكون.

إن إدانة الهوى الجنسي الشهواني، هوى الجسد من لحم ودم، تفسح المجال أمام معظم المجتمعات الأبوية كي تشير إلى «المرأة» على أنها الغواية، أما حوّاء، التي هي من وراء السقوط اليومي المستمر لآدم، وبما هي مذنبة، فيصبح للرجل عليها حقٌّ طبيعي بأن تكون تحت سلطته وكل خروج عن هذا القانون - من المرأة أو الرجل - مستحقٌ للعقاب باعتباره خيانة وخطيئة. وكان أن ارتفع صرح الرقابة عالياً لحماية قوالب حبّ الجنس المختلف حسب تحديد الذكور لها ونتج عن هذا أن نفور

الرجل من المرأة والمرأة من الرجل موضع تفهّم وتشجيع بما نُسب إلى المثليين الجنسيين وإلى النساء من أدوار منقوصة وقليلة الشأن. (وكذلك الحال مع الأطفال: فنحن نقتطع النشاط الجنسي لدى الطفل من الحياة الاجتماعية، هذا مع تساهلنا وسماحنا بظهوره بمظاهر تبدو غير مؤذية على الشاشات وفي صفحات المجلات المخصصة للأزياء - كما بيّن غراهام غرين في نقده لأفلام شيرلي تمبل).

إن البورنو (الأدب الجنسي الإباحي) بحاجة إلى أن يتعامل مع هذا العرف ذي الحدّين، ففي البورنو، لا يمكن لما هو إباحي أن يشكّل جزءاً لا يتجزأ من عالم يسعى فيه الرجال والنساء، مثليين أو غير مثليين، لفهم أنفسهم والآخرين على أفضل وجه. فالإباحي، كي يكون من البورنو، يجب اقتطاعه عن سياقه وضمّه إلى التعريفات السريرية الدقيقة بصدد ما هو محرَّم. فالبورنو يجب عليه أن يحترم بأمانة المعيار الطبيعي المحدّد رسمياً من أجل الخروج على هذا المعيار بهدفٍ وحيد لا غير ألا وهو إحداث إثارة آنية فورية. فلا وجود للبورنو خارج هذا الحد. وصفة «إباحي»، عندما تكون بمعنى «اللاأخلاقي جنسياً»، مصدرها من «إباحة»، أي السماح الممنوح (للابتعاد عن القواعد المرعيّة). وهذا ما يفسّر أن مجتمعنا يرخّص للبورنو بأن يعمل، بما يتوافق مع التصورات الرسمية عن «الطبيعي» أو «اللائق»، ضمن سياقات نوعية، ولكنه في الوقت ذاته ينكّل بحماس بالتعبيرات الفنية الإباحية حيث يُصار إلى وضع سلطة المتنفذين ضمنياً على محك المساءلة والتشكيك. وهكذا كان بالإمكان شراء منشورات متهتكة مجلّدة تجليداً جميلاً بورقٍ بني اللون تحديداً في الوقت الذي كانت فيه رواية «أوليس» لجويس، المتهمة بالفحش، أمام المحكمة والإدانة، وتُعرض أفلام بورنو hard – core (في لبّ الموضوع) في صالات سينما على بعد خطوات قليلة من أفلام «العذاب الأخير للمسيح» أو «How to mak love to a negro» المحاصرة بجموع المتظاهرين.

إن الأدب الإباحي مخرِّب؛ أما البورنو فلا. لأن البورنو بتوجهٍ رجعي، معادٍ للتغيير. «ولذا فإن الرواية البورنو، يقول نابوكوف في تصديره لرواية لوليتا، يجب أن يكون الفعل فيها مقتصراً على العناق الباهت. فلا يجوز للأسلوب، أو البناء، أو الوصف التصويري، لا يجوز لأي شيء أن يشغل القارئ عن شعوره الباهت باللذة»(*). إن البورنو يطبّق مواصفات كل أدب عقائدي - منشورات دينية، بلاغة سياسية، دعاية. أما الأدب الإباحي فيجب عليه، إذا ما أراد أداء دوره، وضع اعتبارات اتفاقية جديدة، وإعطاء معنى جديد لكلمات المجتمع الذي يوجّه إليه الإدانة، ونقل معرفة إلى قرائه، هي بطبيعتها بالذات، يجب أن تبقى داخلية في صميم كل فرد. وهذا الاكتشاف للعالم انطلاقاً من نقطة مركزية وشخصية كليّاً هو ما يمنح الأدب الإباحي قوته الهائلة.

في نظر الصوفيّ، يتمثل الكون بأكمله كشيء جنسي، والجسد بأكمله هو موضوع اللذة الجنسية. ويمكن قول الشيء ذاته بصدد كل كائنٍ بشري يتبيّن له بأن القضيب والبظر ليسا الموضعين الوحيدين للذة، بل اليدان، والشرج، والفم، والشعر، وباطن القدمين، وكل بوصة في أجسامنا المدهشة. فما يوقظ الحواس مادياً وذهنياً ويفتح أمامنا ما كان وليام بلاك يطلق عليه اسم «أبواب الفردوس»، يظل دائماً غامض الملامح، ولمّا كنا جميعاً ينتهي بنا الأمر إلى اكتشافه، فهذا يرتبط على الدوام بالشكل الذي تتخذه قوانينه وهي ما لا نعلم عنه أي شيء. فنحن نعترف بأننا نحبّ امرأةً، رجلاً، طفلاً. فلماذا لا نعترف بحب غزالة، حجرة، حذاء، السماء المعتمة؟

في «نساء عاشقات» لمؤلفها د. هـ. لورنس، يكون موضوع رغبة روبير بيركان النمو النباتي:

التمدّد والتغلّب على الطراوة الدبقة للسوسن الغضّ، النوم منبطحاً

(*) ترجمة إيريك كاهان، غاليمار، 1959.

وتغطية الظهر بأضاميم من العشب الرهو الرطب، الناعم والأرقّ والأجمل من مداعبة أية امرأة؛ ومن بعد ذلك، وخز الخاصرة بالإبر القاتمة النابضة بالحياة في شجر الصنوبر؛ ومن بعد ذلك، الإحساس فوق الكتفين بخبطات السوط الخفيف للعشب المتطاول، الواخز هو أيضاً، ومن بعد ذلك احتضان الجذع الفضي لشجرة بتولة، نعومتها، صلابتها، عقدها، تموّجاتها الحيّة - كان ذلك لذيذاً، كان ذلك لذيذاً جداً، كلّ ذلك، يعطي الرضى الشديد.

وفي «زوج القردة»، من تأليف جون كولييه، يصبح إيروس شمبانزي واسمها إيميليا، يقع معلّمها الإنكليزي، المستر فاتيغاي، متيّماً بحبّها.

«أي إيميلي! يستمر يردد. يا ملاكي! يا خاصّتي! يا حبّي!»

ومع انتهاء العبارة الأخيرة، ترفع إيميلي نظرها نحوه وتمدّ إليه يدها.

ويلمح من تحت شعرها الطويل الناعم، بعضاً من جلدها الأزرق مثل ثمرة خوخ. وفي أعماق عينيها القاتمتين المتوقدتين، تسللت روحه دونما ضجيج، دونما عناء، فقالت بضع كلمات خافتة، سريعة، بلغتها الأصلية. أما الشمعة التي كانت تذوب على مهل إلى جانب السرير فأمسكت بها بغتة قدمٌ حذرة، فاستقبلت العتمة، بمثل التموج المخملي، شهقة أخيرة من شهقات الغبطة(*).

وفي قصة سنثيا أوزيك، «الحاخام الوثني»، يكون إيروس شجرة: راحت أصابعي تنشط فوق تجاويف الإشارات المسمارية المكتوبة على اللحاء. ثم ها هي جبهتي تلتصق بالشجرة، وأحتضنها بذراعيّ مطوّقاً محيطها. وكان أن تشابكت يداي. لقد كانت شجرة فتية، نحيلة الجذع. ولم أكن أعلم إلى أية فصيلة تنتمي. فأمسكت بأدنى غصنٍ إليّ، وانتزعت

(*) ترجمة اوديت ميشيلي، جوليار، 1991.

ورقة، راح لساني المتفحّص يمرّ على محيطها: إنها شجرة بلوط. كان مذاقها صمغياً وذا نكهة مرّة مثيرة. وسرت رعشة فرح خفيفة على امتداد أسفل بطني. حينذاك وضعتُ يداً (بينما الأخرى إذا شئتم تطوّق قامة الشجرة) عند التقاطع (المسمى بشكل بغيض أُربيّة) ما بين العضو السفلي والجذع المتناسق ذي المتانة الورعة ورحت أداعب ذلك المفترق العجيب ببعض ذبول سرعان ما راح تدريجياً يتحوّل إلى الانتعاش والقوة(*).

وها هي ماريان إنغل تصف لقاء الحب بين امرأة وحيوان في «الدب»:

راح يلعق. راح يجسّ. كما لو كان يتعقّب قملة يريد العثور عليها. فلعق حلمتي نهديها اللتين تصلبتا وبحث في تلافيف سرّتها. وها هي بتنهدات صغيرة تقوده جنوباً نحو الأسفل.

وهزّت خاصرتيها كي تسهّل عليه عمله.

«يا دبّ، يا دبّ»، كانت تهمس موشوشة، وهي تلاعب أذنيه، واللسان ذو العضلات والقابل في الوقت نفسه للتمدّد مثل سمك الأنكليس راح يستكشف جميع تلافيف أعضائها الخفية. ثم إنه، كما لم يفعل أي مخلوق بشري ممنْ تعرفت عليهم طيلة حياتها، واظب لتحقيق لذتها، وعندما وصلت إلى الذروة، راحت تئن، فلعق الدب دموعها.

أما الكاتب الإنكليزي ج. ر. أكيرلي فيصف كما يلي عشقه لكلبته، توليب:

رقدتُ باكراً لأنتهي من ذلك النهار الكالح، لكنها سرعان ما صارت بقربي، جالسة منتصبة تماماً على وسادتي، مشيحةً برأسها، متأرجحةً تنتقل من ساقٍ لأخرى، وراحت تلعقني، تلهث، تهتزّ، ترصد ملامح وجهي، تشدّني من

(*) ترجمة كلوديا انسلو، ريفاج، 1988.

ذراعي. أيتها المخلوقة اللطيفة، ماذا يمكنني حيالك الآن؟ فمددت يدي في العتمة ورحت أداعب حلماتها الصغيرة.. فأخذت تلهث، وتحولّت إلى ارتخاء، بينما يدي تقوم بالمداعبة، وقد تسطّحت أذناها، وتدلّى رأسها، بنظرة خاوية ضائعة في سواد الليل أمام النوافذ، وشيئاً فشيئاً، راحت تتراخى، وتنهدّ. ثم ها هي، ويدي ما تزال تداعبها، تغرق في النوم شيئاً فشيئاً..

حتى الرأس المقطوع لمن نحبّ يمكن أن يصبح مادة جنسية، كما هو الحال مع ستاندال في «الأحمر والأسود»، حين جعل ماتيلد تستعيد جثمان جوليان بعد إعدامه بالمقصلة:

سمع ماتيلد تمشي بسرعة واضطراب في غرفة النوم، كانت منهمكة بإشعال عدد من الشموع، وعندما واتت فوكيه القوة كي ينظر إليها، تبيّن بأنها كانت قد وضعت على منضدة صغيرة من الرخام، أمامها، رأس جوليان، وراحت تقبّل جبينه..

بتصدّيه لمهمة خلق الفن انطلاقاً من تنوّعٍ لا يصدّق في الأشياء والمواضيع، والأفعال والتشكيلات المنوّعة، والمشاعر والمخاوف؛ باقتصاره على قاموس مصمّم نوعياً لاستخدام مختلف؛ بتوازنه على الحافة المهلكة، الشعرة الفاصلة بين البورنوغرافي والعاطفية، بين البيولوجيا والإفحاش، بين التكتّم المفرط والإفصاح المفرط؛ بتعرضه للتهديد من مجتمعات حزمت أمرها بقوة للحفاظ على أرستقراطية السلطة القائمة بفضل أوجه الرقابة التي يمارسها رجال السياسة، والتربية، والدين، فإن الأدب الجنسي يبدو وكأنه استمر حيّاً بفعل معجزة طيلة هذا الزمن، بل وأصبح فوق هذا أكثر جرأة، أكثر ألقاً، أكثر ثقة بنفسه، في ملاحقته لما لا نهاية له من الأشياء المثيرة للرغبة.

حاشية: أعتقد بأن فعل القراءة، شأنه كشأن الفعل الجنسي،

يجب أن يكون بصورة جذرية دون هوية محددة. وأرى لزاماً علينا أن يكون بإمكاننا الولوج إلى كتاب أو إلى سرير بالطريقة نفسها التي كانت أليس تجتاز بها غابة المرآة، دون أن نحمل معنا الأفكار الثابتة من ماضينا، مع تخلّينا في تلك الآونة عن الالتحام مع مقولاتنا الاجتماعية التي نتزيّا بها بشكل مضحك. ففي الحالين، عندما نقرأ أو نمارس الحب، يجب أن نكون قادرين على الضياع في الآخر، ذلك الآخر الذي إليه - أستعير هنا هذه الصورة من القديس يوحنا - نتحوّل: من قارئ إلى مؤلف إلى قارئ، من حبيب إلى حبيب إلى حبيب. «التلذّذ بالقراءة»، يقول الفرنسيون، وهم يستخدمون الكلمة نفسها للتعبير عن الوصول إلى الأورجازم والحصول على اللذة.

في جحر جامع النفايات

«فليحفظك الله من النار، من السكين، من الأدب المعاصر، من ضغينة اشرار الموتى».

ليون بلوا
«المرأة الفقيرة»

في عصر ذات يوم سبت، منذ زمن غير بعيد، حضرت صديقة لتزورني وقالت بأنني أبدو مريضاً بشكل مخيف. فأجبتها بأني «أحسّ» نفسي مريضاً بشكل مخيف. وإذا لم تخنّي الذاكرة، فما أحسست يوماً ما بمثل ذلك الإحساس، إلا لمرّة واحدة، من بعد رؤيتي لكلب سحقته سيارة. سألتني صديقتي عما حصل معي. فقلت لها بأنني أنهيت لحيني قراءة كتاب بريت إيستون إيليس، «الأميركي العصابي».

الملابسات المرافقة لنشر هذا الكتاب معروفة حقّ المعرفة، على الأقل في الولايات المتحدة. فكان إيليس قد سبق له نشر روايتين، إحداهما على أي حال، «أقلّ من صفر»، كانت قد أصبحت من أكثر الكتب مبيعاً ولهذا فهي قيّمة. وها هو الناشر الأميركي سيمون وشوستر يشتري «الأميركي العصابي» مقابل سلفة بثلاثمائة ألف دولار، فرتّبها للنشر، لكنه في آخر لحظة (دون شك بسبب احتجاجات العديد من المسؤولين عن النشر في الدار)، قرّر ألاّ ينشرها. وسرعان ما استعيد الكتاب من طرف سوني ميتا، من فريق النشر Random House – دار راندوم – وضُمّ إلى سلسلة «Vintage Contemporaries»، وهي سلسلة يمكنها التباهي، من بين بعض الأسماء، بمؤلفين من مرتبة دون دوليلو

وريتشارد فورد. وهدّدت حينذاك «منظمة النساء في أمريكا» بمقاطعة جميع كتب دار راندوم - باستثناء الكتب التي هي من تأليف نساء. وعلى سبيل الممازحة، أرسلت مجلة spy مقتطفات من «الأميركي العصابي» إلى مجلات بورنو مثل Hustler وpenthouse، ولكن تلك المجلات جميعاً رفضت المقتطفات بحجة أن المشاهد المصوّرة شديدة العنف. وحاولت الجمارك الكندية أن تحول بين الكتاب وبين عبوره للحدود، دون أن يحالفها التوفيق، لحسن الحظ. أمّا أنا فعلى استعداد كي أتظاهر في الشوارع دعماً لحق إيليس في إيصال كتابه إلى السوق. غير أنني على استعداد أيضاً كي أتظاهر في الشوارع دعماً لحقي شخصياً للوقوف متصدياً للمزاعم الأدبية المدعاة في ذلك التأليف.

تقدم رواية «الأميركي العصابي» وصفاً للسير اليومي الرتيب لشخص ما يُدعى باتريك باتمان، رجل أعمال نيويوركي شاب، غنيّ، وعصابيّ. ويظل باتمان على امتداد صفحات لا تُعرف لها نهاية متحدّثاً مع معارفه - هو لا أصدقاء لديه - عن الماركات التجارية - من أغذية، وملابس، وألعاب، من جميع أنواع السلع الاستهلاكية-، ومن ثمّ، دون حتى الانتقال من إهاب باتمان إلى إهاب مستر هايد، ها هو يسترسل بكل كيانه مع الجريمة. وعلى الرغم من أنه يقتل أيضاً كلاباً، ومشرّدين، وأطفالاً، فإن باتمان يختار في أغلب الأحيان ضحاياه من النساء، فيعذّبهن على مهل، ثم يقطع أوصالهن ويلتهمهن، في مشاهد يصفها إيليس مستخدماً حشداً من التفاصيل الفجّة.

من المفروغ منه أن «الأميركي العصابي» ليست حالة مفردة، فالكتب من هذا النصف، موجودة - عموماً - تحت العلامة المسجلة للكتابات من طراز Splatter punk (اقتفاء لآثار عرف جرائم القتل بالبلطة) أو من طراز hard – core thrillers (من ورثة ميكي سبيلان)، - لكنها في معظم الأحيان تُقدّم إلى الجمهور بأغلفة صارخة لا تعتني كثيراً بإخفاء نوعية القصة المعروضة.

أما إخـراج «الأمـيركي العصـابي» فقضيـة تثـير الفضـول. فغـلاف الطبعة الأولى مزيّن بصورة شمسية مصدرها من vogue، وهي تمثّل شبيه - روبير ريد فورد. وكلمات التصدير جملٌ مـأخوذة مـن دوستويفسكي (دفاتر السـرداب)، حـول ضـرورة العـرض الخيـالي لبعـض الأفـراد المـهملين «مـن الموجودين في مجتمعنا»، ومن الآنسة مانيرز، الكاهنة العظمى لفن الحياة وآداب السلوك في الولايات المتحدة، حول التحكّم بالذات («لو أننا نضعف أمام جميع نوازعنا، فسوف يقتل بعضنا بعضاً»)، ومن جماعة rock Talking Heads («And as things fell part / No bady paid much attention»): «وإذ راح كل شيء يتفكك، لم يُبدِ أحدٌ كبير انتباه»). وأوّل جملة في الكتاب هي شعار دانتي الذي وضعه على أبواب الجحيم: «أيها الداخلون، اطرحوا عنكم كل رجاء». في واقع الحال، تم تنسيق عرض كل شيء بحيث يمكن إيهام القارئ بأن الحكاية التي هو بصدد قراءتها هـي فعـلاً ذات طبيعة أدبيـة: معـاصرة وسـاخرة (الغـلاف والاستشـهاد المـأخوذ مـن الآنسـة مـانيرز)، ومؤصّلـة (Talking Heads)، وجدّية وفلسفية (دوستويفسكي ودانتي).

إن الصفحات المائة والثماني وعشرين التي تلي تلك التصديرات (أول مشهد للعنف الوحشي يبدأ مع الصفحة 129) مميتة لكل من هو غير متآلف مع قراءة إعلانات الموضة: «هو يلبس بزّة من كتان كانالي ميلانو، ربطة عنق حرير بيل بلاس، قميصاً من القطن آيك بيهار، حذاء من الجلد برباط من محلات بروكز وشركاه. وأنا ألبس بزة من الكتان الرقيق وبنطالاً بثنيات، قميصاً من القطن، ربطة عنق منقطة من الحرير، وكل ذلك من محلات فالنتينو للخياطة، مع حذاء من الجلد المثقب ماركة آلان - إدمون». قد يخيّل إلينا أن باستطاعتنا قراءة تلك السطور على سبيل الهجاء الاجتماعي، ولكن مثل هذه القراءة مستحيلة، لأن النثر لدى إيليس لا يعدو أن يكون نسخة من الموديل الذي يزعم بأنه يندّد به. ألا فهذه ليست كتابة. بل هي كلمات شُبك بعضها إلى بعض بقصد تنظيم كاتالوج.

ولدى الوصول إلى مشاهد العنف الوحشي، يستخدم إيليس أسماء الماركات كي ينبه القارئ إلى أنه لم يتخلّ عن «الأسلوب الهجائي». فمعدة امرأة مقتولة مقطعة الأوصال تُقارن بـ«قطع الباذنجان وجبن الماعز المقسمة بشكل معينات كما هو مع ماركة «Il Malibro»؛ وصرخات امرأة يجري تعذيبها يتم كتمها بمعطف من وبر الجمل من محلات رالف لوران؛ أمّا الفظائع الرهيبة فتصوَّر في أفلام من ماركة «سوني هانديكام وهي بحجم اليد». والنساء، الأهداف الرئيسية لهذيانات باتمان، يتم التعامل معهن بطريقة جدّ مشابهة للسلع التي حياتها تتمثل، مع اللغة المعبّرة عنها، من خلال ماركاتها المسجلة. ولكن الفكرة تتشتت في تراكمات غريبة مضحكة للقصة وفي النثر غير الموفّق والمسطح لدى إيليس. ومن المستحيل عليّ أن أتصوّر كيف يمكن لكائنٍ من كان أن يصف مثل تلك الكتابة بـ«الروحانية»، علماً بأنها توصف هكذا في كاتالوج الناشر. إن «الأميركي العصابيّ»، كما نقرأ في التعريف بالعمل، هي رواية متفجرة تكشف بصورة ساطعة الثقافة الأمريكية في أيامنا هذه بطريقة روحانية لكنها منذرة بالخطر إلى أقصى حد». «منذرة بالخطر؟» نعم بالتأكيد، لكن هذه السمة لا تعود إلى الكتابة وإنما إلى الاختيار الذي اعتمده ناشرو مؤلفات أدبية عندما أدرجوا في كاتالوجاتهم عيّنة من البورنو العنيف المغلّف بقناع أدبي. ومهما تكن الطرق المتعددة التي بذلت جهدي لأقرأ ذلك الكتاب مستعيناً بها، فضعف أسلوبها، وفقر مفرداتها، وضآلة موهبة المؤلّف ما كان بشأن بناء الحوارات أم إيراد الصفحات الوصفية، أمور كفيلة بردع أية مقاربة له إلاّ ما جاء من طرف مهتم بالبورنو. أعني بذلك أنك، أيها القارئ، ما لم تكن ممن تدغدغهم مشاهد العنف في هذا الكتاب، فلن تكون من ردّة فعل أخرى تنتظرك سوى الهلع: وهو ليس محض رعبٍ فكري يحفزك إلى إعادة النظر في الكون بأكمله، وإنما هو هلع فيزيقي - رفض متقزّز ليس من الحواس وإنما من أعماق الأحشاء، تلك الأحشاء التي تريد استفراغها بغرز إصبع في جوف الحلق. وكانت

آنّ رادكليف، مؤلفة واحدة من أوائل الروايات «الغوطية»، تميّز بذكاء الرعب، الذي يجعل النفس في انتشار ويحفز في جميع حواسنا نشاطاً كثيفاً، عن ذاك الذي يجعلها تتشنّج، تتجلّد، ويؤدي، بشكلٍ ما، إلى تدميرها. إن «الأميركي العصابي» رواية رعب من عالم البورنو.

بكل تأكيد، إن آداب الرعب والأهوال الفظيعة قديمةٌ قِدَم خيالنا. وباعتبارها جنساً أدبياً، فنحن لا نريد منها تحصيل الرضى، ونحن نتراجع فيها أمام التهدئة لأن برعم الزهر يشغلنا أقل مما تشغلنا الدودة. والموت والعذاب حتى الموت هما من بين مواضيعنا المفضّلة للقراءة منذ أن بدأ الأدب بكلماته الأولى المتلعثمة. كما لو أننا، باطمئناننا لما في الكون من قدرات سحرية، كنا دائماً نريد من الكاتب أن ينفخ نبض الحياة على الورق في أدهى وأمرّ كوابيسنا، وأن يكون الجغرافي الرائد للمناطق المجهولة، وأن يتيح بانسجام وعقلانية أن نجرب بالوكالة ما كنّا نرى بأنه لا يمكن تصوّره. إن الكاتب، على امتداد قرون طويلة، كان، مثلما كان فرجيل لدانتي، دليلاً مرشداً في أكثر الزوايا دناءة في خيالنا البشري.

لقد تمت هذه الاكتشافات الرائدة، في العالم الغربي، عبر عصور مختلفة وبأشكال متنوعة. فرحلات إلى عالم الأموات في أدب الإغريق والرومان، مزدانة بلوحات مخيفة، عن الأشباح من سكان الجحيم، وكتابات قروسطية مقدّسة، عامرة بأوصاف مفصلة عن التعذيب الواقع بالقديسين الشهداء؛ وتراجيديات من العصر الإليزابيثي، تروج فيها جرائم قتل الأطفال، وأكل لحوم البشر، والاغتصاب، ثم الرواية «الغوطية» في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بكل ما فيها من مصاصي الدماء ومضاجعي الأموات - نعم، والرعب الفظيع، دون أدنى شك، هو جزء لا يتجزأ من أعرافنا الأدبية. ولكن لم يتمّ الاعتراف أكاديمياً بالرعب الأدبي بصفته تلك إلا في عام 1773، مع نشر مقالتين في لندن بقلم ج. و. أ. ل. إيكان. فإن كان هذان الكاتبان في دراستيهما «حول المتعة التي توفرها الأمور المرعبة» و«تحقيق حول صنوف الانقباض

التي تثير أحاسيس مستعذبة»، قد حاولا تفسير وتأكيد الانتشار المتشعّب للخرائب، والجثث، والظلال المعتمة، والمخلوقات البغيضة، والتي كانت قد غزت الرواية والشعر في أوروبا الرومانتيكية، فهما قد أعطيا في الحقيقة مصداقية جمالية لجميع من سبقهم من المشاهير الروّاد. وبُعيد ذلك في العصر ذاته، ها هو ألماني، فريدريك فون هاردنبرغ، المعروف أكثر باسم نوفاليس، يقوم باكتشاف جريء بشأن الجاذبية الدموية للرعب: «من المذهل، كتب يقول، بأن يكون المنبع الحقيقي للدموية هو الرغبة». لكن الرغبة بماذا؟

جواباً على هذا السؤال، قدّم معاصرٌ آخر، دوناتيان ألفونس فرنسوا، مركيز دوساد، جواباً ممكناً: الرغبة برفض الحضارة، بالتحوّل إلى «طفل من أبناء الطبيعة»، باعتماد النظام الطبيعي. فالدموية، على رأي ساد، بعيدة كل البعد عن أن تكون نقيصة، وإنما هي الشعور الأول الذي تصيغه الطبيعة فينا؛ فالرضيع يحطّم لعبته، ويعضّ ثدي مرضعته، ويخنق عصفوره المفضّل، حتى قبل أن يكون قد بلغ سنّ العقل. كان ساد ابن الثورة الفرنسية، ولذا فقد أحلّ محلّ ربّ إبراهيم («فكرة الله هي الخطيئة الوحيدة التي لا أستطيع غفرانها لأمثالي من بني البشر») «الطبيعة» وليس «العقل». ولم تكن الأهواء البشرية، في نظر ساد، إلا «الوسائل التي تستخدمها الطبيعة لإتمام مخططاتها المرسومة». لقد رمتنا «الطبيعة» على غير هدى في خضم تطور مطّرد مدوّخ من الولادة حتى الموت، منشئة بذلك نظاماً لسنا فيه سوى قطع من آلة شرسة تنتهي إلى تدميرنا؛ والابتكارات الوحشية الرهيبة لساد في المجال الجنسي تظهر مذ ذاك وكأنها طرائق ميكانيكية ومجرّدة من الانفعال، موصوفة بتدقيق شديد ليس على سبيل الدغدغة والإثارة وإنما بدرجة أكبر من أجل التعليم السريري. وها هو رولان بارت، في دراسة للمناقشة، ينفي أن يكون ساد إباحياً، لأن «الإباحية لا يمكن تعريفها بلغة تظل دائماً تلميحية»، ويورد، حتى في مجال الدعارة

والإفحاش، بأن ذلك السعي للوصول إلى النظام الطبيعي الظاهر يسيطر على أعمال ساد بأكملها.

إن الرغبة بنظام طبيعي هي التي قادت مروّجي ساد ومناصريه لإيجاد ما في الدموية من صنوف الرعب. بينما آخرون، مثل بو، كافكا، السرياليين، سعوا لإيجاد الفوضى، وفكّكوا ما يربط بين الأشياء على أمل كشف أسرارٍ كونية شاملة، كما هي حال أطفالٍ راحوا يقطعون أوصال لعبة ميكانيكية. فالدموية - العين المشقوقة بموس الحلاقة، كما في المثل الأعلى للفيلم السريالي، «كلب أندلسي» - تولد من رغبة شهوانية تطلب الفوضى.

مثل هذه الهيكليات البنائية، مثل هذه الحيثيات، مثل هذه التصوّرات التي تتيح لنا قراءة وصف أفعال مقيتة على أنها تجسيد لنظريات جمالية أو فلسفية، لا وجود لها في كتاب إيليس، لدى ساد، لدى بو، لدى مئات غيرهم من الكتاب. هناك مقاطع إذا ما قُرئت على حدة (على غرار ما كنا نطلق عليه في المدرسة «المقاطع الخنزيرية»)، يمكن أن تكون مثيرة أو مزعجة، أو الأمرين معاً، تبعاً لميولنا، ولكنها، بما هي أجزاء من مجموع، تكتسب دلالة مختلفة. فعندما سُلخ مارسياس حيّاً في «المسخ»، وعندما تعضّ ساحرة لوكان، في «pharsale»، لسان الجثة التي بدأت بعناقها، وعندما تهدّد الليدي ماكبث بنزع ثديها من الفم الغض لرضيعها وبسحق جمجمته، وعندما يبدأ تعذيب سجين كافكا في «مستعمرة التعذيب» على مهل حتى الموت بإبرة تنقش على جسمه الطبيعة غير المصرّح عنها لجريمته، وعندما نرى ونستون، في عام 1984، وقد راح يهدّده أورويل بجرذان انقضت على عينيه، فصرخ بها: «افعلي هذا بجوليا! ليس بي أنا (..) مزّقي لها وجهها. اسلخوها حتى يظهر العظم(*)..»، وعندما يغتصب الدكتور نوي كنّته مستعيناً بقرن خرتيت في

(*) ترجمة إيميلي اوديبرتي، غاليمارن 1972.

«غير مطلوب للسفر» من تأليف تيموثي غندلي - حتى إن كان بإمكان القارئ أن يعثر ها هنا على شيء من البورنو إذا كان جاهلاً بالسياق الإجمالي، فذلك السياق موجود بكل وضوح: وهو الذي يعدّل لون العنف، ويضفي عليه معنى، ويسمح بالانبعاث والفداء، ويساعد على الفهم. إن العنف، واللمحة التي يعطينا إياها عن «الجحيم»، لعلّها هي نقطة الانطلاق التي كانت في ذهن بيتس عندما كتب في «فرار الحيوانات من السيرك»، قصيدته حول منابع الإلهام:

ولزامٌ عليّ الموت هنا، في أسفل السلالم،

في بازار مخلّفات القلب البالية(*).

إن «بازار المخلّفات البالية» حقيقة واقعة، وقام بزيارتها عدد من الكتّاب بمواهب تفاوتت صعوداً وهبوطاً. لقي الكثيرون الفشل، ولكن الافتقار إلى الموهبة ليس جنحة والكتب المكتوبة برداءة سوف تكون دائماً بين ظهرانينا لوضع مشاعر الشفقة والعطف لدينا على المحك. وأمّا بشأن الناشرين والدعاية الكاذبة، وتسويق الكتاب بغلاف كتاب آخر، أمورٌ هي في أدنى الاعتبارات جرمٌ أخلاقي، وإنما حملنا عبء الضمير لمثل هذه الظروف. فنحن، القراء، من تقع علينا المسؤولية النهائية. وأغرب مظهر تتبدّى فيه اللغة، هو قابليتها للتحوّل والتبدّل: فهي يمكن أن تكون تلعثماً، يمكن أن تكون تجريحاً، يمكن أن تكون صلاة، يمكن أن تكون مزاحاً، يمكن أن تكون خرافة. ويمكن أن تكون تجلّياً وتبعث فينا الحماس، أو أن تكون بورنو وتسدّ أمامنا الأسوار. وليس هناك أي سوء إذا ما تذكرنا بأننا، كلّما اخترنا كتاباً لنقرأه في السرير، مساءً، نشق أيضاً طريقاً بين تنبؤات الفردوس ووعود الجحيم.

(*) ترجمة إيف بونغوا، غاليمار، 1993.

V

لعبة الكلمات

«السؤال، قالت أليس، هو معرفة إن كان بإمكانك جعل الكلمات تدلّ على غير ما تعنيه».

«السؤال، ردّ هامتي - دامتي، هو معرفة من سيكون السيد.. نقطة من أول السطر، وكفى».

«من الطرف الآخر للمرآة»، الفصل السادس



«هل أنتِ قادرة على حبس دموعك وانت تفكرين ببعض الأمور؟ سألت.
-بالتأكيد، هكذا يجري العمل، ردّت عليها الملكة، بلهجة باترة. فلا أحد يمكنه فعل امرين معاً في وقتٍ واحد، كما تعلمين حقّ العلم».

«من الطرف الأخر للمراة»،
الفصل الخامس

في سبتمبر / أيلول 1963، نشر سيكس - بارال، في برشلونة، رواية موجزة بعنوان: «المدينة والكلاب»، لكاتب شاب من البيرو غير مشهور، واسمه ماريو فارغاس إيّوسا. ووصلت الرواية إلينا في بيونس إيرس قبل نهاية الفصل الدراسي. كان أستاذي للإسبانية، في المدرسة، يقول في الجلسات الخاصة بأنها أثرٌ خالد وأمام الجمهور بأنها لا يجوز خصوصاً أن توضع ضمن برنامج صفٍّ من المراهقين الملتهبين: ففيها مزيدٌ من العنف المتمرّد، مزيدٌ من الجنسية الغامضة، مزيدٌ من تناول السلطة بالنقد. ولم يسبق أبداً وجود ما يشبه هذا الأمر في الأدب الروائي باللغة الإسبانية. إنها تنديد شرس بالنظام العسكري في البيرو، مفعم بغضب مسعور من رياء النظام القائم كما ينعكس في أكاديمية ليما العسكرية الشهيرة جداً (حيث كان الكاتب طالباً)، مثلما هي أيضاً تأريخ لطقس مراهق حول الانتقال إلى مراتب الآباء المهيمنين على شؤون القيادة. لقد أحدث الكتاب هيجاناً كان من جرّائه، استمراراً لعرف الآباء المؤسسين للمدينة، إصدار الأوامر بإقامة محرقة، والعمل على إحراق

كميات كبيرة من النسخ في باحة الأكاديمية. وفي ذروة ما أطلق عليه دون تأخير، حسب «خبطة» من خبطات الدعاية الأدبية، الـ«بُم» - الانفجار - في الأدب اللاتيني الأميركي، سرعان ما اعتُرف بـ«المدينة والكلاب» كأحد المؤلفات الكلاسيكية الحديثة، كرواية أمكنها التعبير، بأسلوب نثري رائع، عن التصدّي السريع الانتقال، وفي الوقت نفسه، عن التباس يشمل على حدٍّ سواء الأسلوب والهيكلية، بفضل الأصوات المتبدّلة لشخصياتها، ورفْض المؤلف أن يجعل رؤيته تصب ضمن نطاق الجنس البوليسي، الذي كان يبدو وكأنه يغازله.

حتى ذلك التاريخ، ما كان يطلق عليه اسم رواية المعارضة في الآداب الأمريكية - اللاتينية، كان القدوة له زولا تحديداً. ففي الظلال الشاسعة الأمداء لمؤلف «الأرض» و«Germinal»، كان كاتب الأكواتور جورج إيكاثا قد كتب Huasipungo، وكتب من البيرو ثيرو أليغريا «رحبةٌ هي الدنيا» - وهما روايتان ملتصقتان بالوضع المزري للهنود الواقعين تحت الاستغلال، لكن قيمتهما الأدبية لسوء الحظ لم تكن بمستوى النوايا التي لا جدال حولها. وكان هناك روايات أخرى أوفر حظاً، بقلم خوان رولفو كاتب المكسيك الكبير، وخوسيه ماريا أرغيداس كاتب البيرو الكبير، وبفضلهما اكتشفنا وجود أناس علّمتنا ثقافتنا الأوروبية أن نكون على جهل بهم، أناسٌ ما كانوا قد رووا لنا عنهم سوى حكايات عن عصابات من المجرمين، ذوي عادات همجية وأصحاب حضارات مندثرة تحولت إلى تراب تحت السنابك الظافرة للفاتحين الـ Conquistadors. فالوجوه الخلاسية التي كنا نلتقي بها في الشوارع في كل يوم، تلك الوجوه المتزايد عديدها كلما أوغلنا بعيداً عن العاصمة، كانت قد بقيت غير منظورة إلى أن راح الأدب، صفحة تلو صفحة، يذكّرنا بوجودهم.

فارغاس إيّوسا لم يمش على طريق الدم والعاصفة مثل زولا ومريديه بل فضل اختيار فلوبير دليلاً له. وفي رأي فارغاس إيّوسا، يُعتبر فلوبير (والذي كتب عنه لاحقاً دراسة رائعة، «المأدبة الدائمة») مصدر

الرواية الحديثة، بالاستخدام الذي لجأ إليه، مجازفاً بالغياب عن الأنظار، حين جاء براوٍ «موضوعي»، برفضه لكل وعظ وتبشير، يعطيك الانطباع بأنه يحكي قصة حقيقية. كان فارغاس إيّوسا يجد أدب زولا قريباً من الصحافة إلى حدّ الإزعاج. أما فلوبير، من جانبه، فيعمد إلى خلق واقع خيالي نسيجه أحداث يمكن لكل قارئ أن يكون قد عاشها، وإلى ابتكارات محبوكة يمكن لكل قارئ تعلّم الحقيقة من خلالها. بعد سنوات من ذلك التاريخ، في 1989، ها هو فارغاس إيّوسا يسأل:

ما هو الفرق بين الأدب الروائي ومقالة في صحيفة أو كتاب في التاريخ؟ أليست جميعها مؤلفة من كلمات؟ ألا تحبس في الزمن المصطنع للقصة ذلك السيل الجارف المنفلت، سيل الزمن الواقعي؟ وجوابي هو أننا حيال منظومات متعارضة غايتها الاقتراب من الحقيقة الواقعية. أمّا الرواية فتتمرّد وتخرق الحياة، بينما الأجناس الأخرى لا تستطيع إلا أن تكون مستعبدة لها.

عندما كنا نقرأ «المدينة والكلاب» في طبعتها الأولى، لم تكن لدينا من صورة أخرى عن الكاتب سوى صورة الراوي البليغ والقادر على توجيه الاتهام. وهو بالذات، كما كان فلوبير قد ألمح إلى ذلك، ظلّ مختفياً عن الأنظار؛ وكنا على اقتناع كلّي بأنه كان يقول الحقيقة وبأن خلقه الخيالي ذا موضوعية راسخة. وبينما رحنا نكتشف رواياته التالية - «البيت الأخضر»، «حديث في الكاتدرائية» - التي كنا ننتظرها بفارغ الصبر وبتعطش، لم نكن نكفّ عن التساؤل من يكون ذاك الفارغاس إيّوسا. ومن ثمّ، في لحظة معينة، في الثمانينات، بدأت أدرك رويداً رويداً شخصيته السياسية. وبدأت أقرأ تصريحاته السياسية بصدد أمريكا اللاتينية وما تحفل به من أوجاع، وهي التصريحات التي كان يقدم فيها إيماءات من أجل شرح أو تحسين العادات الاجتماعية وهذا ما أدّى في 1990 إلى حملته الانتخابية من أجل رئاسة البيرو. وصدمني حينذاك التعارض

الذي كنت ألحظه بين الآراء التي يبشر بها في رواياته والآراء التي كان يدلي بها للصحافة - كما لو كان، مثل مصوّر أعمى، عاجزاً عن رؤية الواقع البشري الذي كانت عدسته قد التقطته بقوة كبيرة.

واستخلصت بالضرورة وجود اثنين في شخص فارغاس إيّوسا. أمّا الأول فهو الروائي الكبير، القصّاص، هذا الشخص الشديد التحسّس «بالآخر» حتى ليمكنه إعادة خلق حكايات استناداً إلى التجربة الشخصية لذلك «الآخر»، مترجماً واقعه إلى شكل روائي من خلال تجربة عامة (أو يتم تخيّلها كذلك). «إن الخلق الإبداعي يعني إنشاء حوار، الكتابة، التفكير الدائم ذهنياً بذلك (القارئ الماكر، نظيري، أخي) كما قال بودلير. فلا آدم ولا روبنسون كروزو ما كان بإمكانهما أن يكونا شاعرين أو روائيين»، هكذا كان يكتفي فارغاس إيوسا الأول. أما فارغاس إيوسا الثاني، من جانبه، فهو عاجز عن التحاور، لأنه أعمى عن رؤية «الآخر» تماماً كحال كروزو، ولا يستطيع تخيله إلا كنسخة كاريكاتيرية عن كل ما لا يرغب فارغاس إيوسا أن يكون عليه. فهو يرفض قبول الحجج النسائية ودعاوى الفقراء المعوزين متعلّلاً بكونها «تصويبات سياسية»، وهذا مآله الإطاحة بـ«لن تقتل» و«لن تسرق»، متعللاً بأنها يهودية - مسيحية. تماماً، كحال المستر بودسناب في «الصديق المشترك»، من تأليف ديكنز، يتمنى فارغاس إيوسا الثاني ذاك تخليص العالم من «غير المستحبين» الذين يمكن كنسهم «بضربة قوية من الذراع، وقد احمرّت الخدود». فـ«القدم الإنكليزية» لدى المستر بودسناب يترجمها فارغاس إيّوسا الثاني ذاك إلى «القدم البيضاء! القدم الغربية! القدم الحديثة!».

ويعرّف فارغاس إيوسا الروائي زملاءه ونفسه أيضاً بأنهم «ناقمون محترفون، مخرّبون عن وعي أو دون وعي للمجتمع، متمردون تغمر نفوسهم قضية، الثوريون غير التائبين في دنيانا». بينما يعلن فارغاس إيوسا السياسي عن نفسه بأنه معادٍ للثورية، محامٍ مدافع عن التاتشرية، مناصر للعفو العام المعيب الذي وقّع عليه الرئيس «منعم» وشمل

المسؤولين عن اختفاء آلاف المواطنين أثناء الحكم الديكتاتوري العسكري في الأرجنتين، كما أنه يؤيد تحديث البيرو، الذي لن يكون ممكناً إلا بـ«التضحية بالثقافات الهندية». (كما أوضح رونالد رايت، رداً على مقال لفارغاس إيوسا يورد فيه هذا التصريح: «هذه التضحية هي، بطبيعة الحال، ما كان العديد من سكان البيرو البيض يتلهفون لتنفيذه منذ أن وضع أول فرد بينهم قدمه على الشاطئ مع بيزارو»).

حيال سلوكيات بهذا التناقض، يطرح المرء على نفسه سؤالاً لا جواب عليه (أو لعلّه سؤال لا يجوز طرحه)، بشأن التزامات أي كاتب بما هو فنان وبما هو إنسان. على أن هذا التقسيم بحد ذاته موضع شبهات: إذ يمكننا قراءة «الأوديسة» دون أن نعلم شيئاً عن هوميروس علماً بأننا نرى أموراً واقعية مؤطرة زماناً ومكاناً، متوضعة مثل أصداف على قوقعة المؤلّف وهي تضفي شكلاً خيالياً على كاتب اندثر تاريخه الشخصي هباءً منثوراً منذ أمد بعيد. وحريٌّ بنا التذكّر بأن الحكاية ليست بالضرورة من حياة الكاتب، وأن الشخصيات المبتكرة لا تنطق الكلمات الواقعية، لا تعبّر عن الآراء الحقيقية للكاتب، بل وأن السيرة الذاتية نفسها هي شكل من أشكال الخيال وأنّ الكتّاب لا يكوّنون سوى فكرة غير محدّدة الملامح عمّا أبدعوه، لكننا نريد من الخيال أن يتطابق مع الواقع، ونشعر بالتشتت والاضطراب عندما يقدم أرسطو حججاً لدعم الرقّ؛ أو عندما تقول فيرجينيا وولف لزوجها، على مائدة الطعام، وهي تناول صحناً لأفراد من عائلة حمويها: «لنقدّم إلى اليهود ما يأكلون!»؛ أو عندما يؤيد «الثوري غير التائب» الذي أثار حماسنا في «المدينة والكلاب» العفو العام الممنوح لجلّادي التعذيب ويترافع دفاعاً عن إلغاء الثقافات الهندية. نحن نريد من الكاتب أن يكون جديراً بفنّه، أن يكون إنساناً أفضل ممّن، نحن بالذات، قد نتمنى أن نكونه.

لكن «هل يجب» قراءة تأليف خيالي على ضوء ما نعلم (أو نظن بأننا نعلم) عن المؤلِّف؟ أما فارغاس إيوسا، من طرفه، فيبدو بأنه يؤيّد

هذا، بإحداثياته المحرجة تقاطعاً ما بين حياته وأعماله المكتوبة، بطريقته في الخضوع لتمحيصنا في «السمكة في الماء» (1993)، بنوع من السيرة الذاتية التي هي أيضاً منشور سياسي، بمذكرات تُقرأ بتعاونٍ محيّر بين فارغاس إيوّسا الأول والثاني، لكن حيث تكون الغلبة الظاهرة لفارغاس إيوّسا السياسي. فالكتاب قوامه مشاهد متلاحقة من الطفولة ومن يقظة المراهقة بالإضافة إلى استشهادات مأخوذة من دفاتر الكاتب بما يكشف جذور إبداعه، وفوق هذا، هنا وهناك، خطابات عنيفة للمرشح الرئاسي الذي لاقى الفشل. ويُفتتح بتصدير مأخوذ من كتاب ماكس فيبر المعنون، بطريقة لها دلالتها، «السياسة كرسالة»:

«كان المسيحيون الأوائل يعلمون أيضاً بكل جلاء بأن العالم تتحكم به عفاريت وبأن كل من ينخرط في ميدان السياسة، أي كل من يقبل باستخدام السلطة والعنف كأدوات، يكون قد وقّع تحالفاً مع الشيطان، بحيث لا يعود صحيحاً في ما يقوم به من نشاط بأن الخير لا ينجم عنه سوى الخير والشرّ سوى الشرّ، بل تجري الأمور غالباً على عكس هذا».

وتراودنا الرغبة في قراءة هذه الجملة على أنها اتهام، حيث يقوم الروائي بالاستشهاد بفيبر تصدياً للسياسي.

عندما يضع كاتب على الورق، بالإضافة إلى شخصياته الأخرى الخيالية، الشخص الخيالي الذي يبدو كأنما قد أبدعها جميعاً، ويكتب: «أنا من حلمتُ بجميع هذه الحكايات؛ أنا من أقول بأنني موجود كما أقول»، فإن معظم القرّاء سيتعذر عليهم تجاهل الصوت المنبعث من «أجمة النار»[*]. ويدافع فارغاس إيوّسا بالذات عن صحة مثل ذلك التأويل. وها هو، على سبيل المثال، في دراسة لمّاحة مخصّصة للكاتب البيرو سيباستيان سالازار بوندي، يقترح قراءة أعمال ذلك الأخير كما لو لم تكن سوى نتيجة لوضع الكاتب الاجتماعي. وتبدو المحاججة ماكرة

---

[*] إشارة إلى «نار» موسى. (المترجم).

بارعة: فتبعاً لفارغاس إيوّسا، يؤلف الاحتجاج الاجتماعي للكاتب في البيرو الشكل المرئي لاحتجاجه على استحالة رؤيته بصفته كفنان.

الكتّاب الذين هم دون ناشرين ودون قرّاء، دون جمهور يحضّهم أو يطالبهم بشيءٍ ما، أو يجبرهم كي يكونوا صلبين ومسؤولين، سرعان ما سوف يكتشفون مصدر ذلك الوضع المزري. فهم يكتشفون آنذاك بأن هناك غلطاً، وأن هذا الغلط يجب أن يُنسب إلى بعض الأشخاص.

إن الكاتب المكبوت، المتقوقع على عزلته وعلى دور المنبوذ، لا يستطيع، إلا إن كان أعمى أو مغفّلاً، انتقاد الحالة الحزينة للأدب واللامبالاة التي يُحاصر بها سكان الأرياف والتجمعات السكنية الفقيرة حيث يموت الأهالي دون أن يتعلّموا في أي يوم مبادئ القراءة والذين بالتالي لا بدّ أن يكون الأدب في نظرهم غير ذي بال كحاجة حياتية أساسية ولا حتى كحاجة سطحية، لأنه، في نظرهم غير موجود. ولا يمكن للكاتب أن يلوم غياب الثقافة الوطنية لدى من لم تُتح لهم الفرصة في يوم من الأيام لخلق مثل تلك الثقافة لأنهم يعيشون في أوضاع ثابتة من الاضطهاد والاختناق. ولذا فإن شعوره بالمرارة، مع حنقه العنيف يتمركز منطقياً على تلك الشريحة ذات الامتياز في مجتمع البيرو والتي تحسن القراءة علماً بأنها لا تقرأ، على تلك العائلات التي تستطيع شراء كتب علماً بأنها لا تفعل ذلك، على تلك الطبقة التي كانت قادرة على أن تجعل من البيرو بلداً متحضراً وملائماً، لكنها لم تفعل ذلك. (..) فمجرّد أن يكون المرء فيها مبدعاً بكل بساطة يستدعي الالتصاق بصفوف ضحايا البورجوازية. لا يعود من ثمّ للكاتب سوى القيام بخطوة واحدة كي يعي هذا الوضع، وكي يعتبر نفسه مسؤولاً عنه، فيقدم نفسه كمدافع عن المحرومين البائسين في البيرو، فهو عدوٌ لأسيادهم.

هذه الحجة معروضة بأناقة، وأناقتها تحديداً تكشف عن زيفها. فالهيئة الناخبة المؤيدة كلياً لا تؤدي بالضرورة إلى المتانة والمسؤولية في ميدان الأدب. والافتراض بأن الكاتب سوف يقف في صف المحرومين البائسين لا لشيء إلا نقمةً أو لإشباع رغبة انتقام شخصية، فيه إنكارٌ لكلّ قناعة سياسية، مهما كان مصدرها، وهذا لا يخبر عن التوجّهات الرجراجة للكتّاب الذين يجزمون بأنهم اشتراكيون إلا أقلّ ممّا تخبر الأخلاقية القائمة لدى ماريو فارغاس إيوّسا.

إذا طبقّنا منهج فارغاس إيوّسا، يصبح من الصواب التنويه بأن شخصيته السياسية أسهمت في السقوط المدوّي لروايته المنشورة في 1993، «Lituma dans les Andes» - ليتو ما في الآند -، والتي شخصياتها، خاصة الشخصيات الهندية، هي نسخ كاريكاتورية، وجوه محنطة، مجرّدة من كل نبض حيٍّ، تماماً مثل الغرباء ذوي البشرة السمراء الداكنة لدى آغاتا كريستي أو الأفارقة البدائيين لدى ريدر هاغارد. في «المدينة والكلاب» يكون قدوم اليافعين «من الغابات والجبال، من جميع المقاطعات، والأعراق، والأوضاع الاقتصادية»، والنزاعات (حيث تجري الجريمة، والخيانة، والثأر) لم تكن ناشئة من التمييز الواقع بطبقتهم الاجتماعية أو بلون البشرة، وإنما من تصادم أفراد مع النظام العسكري القمعي الذي كان يفرض عليهم تحمّل الألم وطاعة عمياء. فلم تكن المسؤولية منسوبة إلى شخص بذاته، وإنما المسؤولية المأساوية ملقاة على المدرسة بحد ذاتها (و، على المستوى الأعلى، على مجتمع البيرو برمّته). وكان الكاتب من خلال هذا يؤكد من جديد رؤيته الواضحة: فما من أحد يمكن اعتباره بصفته الفردية أساس البلاء، وإنما البلاء مصدره البنية الاجتماعية الجماعية التي تضم كل شيء وتحدّد من يكون في الداخل ومن يكون في الخارج، بما هي بنية قائمة، تعريفاً، على ما تمارس من خلاله الإقصاء «عن طريق - Via» الخوف والأفكار الثابتة. لكن رواية «Lituma dans les Andes» تمثّل بالمقابل فشلاً لا لكونها رواية عنصرية

(وفعلاً هي كذلك)، وإنما لأن عنصريتها تمنع فارغاس إيوّسا من إجادة الكتابة، تمنعه من أن يهب شخصياته، حتى من يمقتهم، روحاً، مثلما نجح في القيام به في «المدينة والكلاب».

إن كراهية فارغاس إيوّسا لهنود الآند ساطعة في جميع كتاباته، الخيالية وغير الخيالية. ففي «سمكة في الماء»، يقوم بتحليل مجتمع البيرو «الشديد التنوع»:

> **من الخطأ الجسيم، لدى مناقشة الحجج العنصرية والاجتماعية في البيرو، الاعتقاد بأنها لا تفعل فعلها إلا من الأعلى باتجاه الأسفل، إذ على التوازي مع الاحتقار الذي يبديه البيض حيال الخلاسيين، والهنود، والسود، فهناك شعور بالمرارة ينتاب الخلاسيين حيال البيض، والهنود، والسود، والحال ذاته لدى كل فريق من هؤلاء حيال الآخرين، فتلك مشاعر - أو لعلّ من الدقة أكثر الحديث عن نوازع أو أهواء - تظل مستترة متخفّية وراء المنافسات السياسية، والمهنية، والثقافية والشخصية، وفق سيرورة لا يمكن حتى وصفها بالنفاق، لأنها نادراً ما تكون عقلانية ونادراً ما تظهر جليّة على السطح.**

ومثلما نوّه إلى ذلك هربرت موروت في دراسته المعنونة «Vergas Llosa, tal cual» - فارغاس إيوّسا، على حقيقته» (سان سيباستيان، 1997)، فهذا مآله في النهاية أن نضع على الصعيد نفسه كراهية الجلاد لضحيته وكراهية الضحية لجلادها. ونحن بهذا نزعم بأن أولئك الذين رزحوا طوال قرون محرومين من هويتهم، من لغتهم، من ثقافتهم، من أبسط حقوقهم الأولية مخطئون إذا ما أظهروا شعوراً بالمرارة حيال مضطهديهم. علماً بأن فارغاس إيوّسا، بصفته ككاتب، لا يضل في هذا المجال: «في غالبية الحالات، تكون (الحجة) غير واعية، متولدة من أنانية ذاتية تظل مخفية وعمياء عن العقل؛ إنها تُرضع مع حليب الأم، وتبدأ

باتخاذ شكل منذ أول صرخة يطلقها الجنين في البيرو ومنذ أن يبدأ بالمناغاة رضيعاً». فهذه ملاحظة لا تعلّل، بالطبع، حجج فارغاس إيوّسا، لكنها شرحٌ لها بمعنى ما. ومن اللافت بالفعل أن نتبيّن كيف أنه عندما يكتب متحدثاً عن الهنود غير أولئك الذين هم جزء من محيطه المباشر، عن هنود الأمازون، على سبيل المثال، تغيب حججه السياسية ويعود الروائي في داخله إلى التعبير عن نفسه: أولئك الهنود أناس مشوّقون ومتشوّقون، غريبو الأطوار لكنهم ينبضون بالحياة، وهم محترمون ويستحقون الاحترام. وتلك هي الحال في «الرجل الذي يتكلم»، النجاح الأجمل من بين أعمال فارغاس إيوّسا الجميلة الناجحة، «قلب في عمق المجاهل المعتمة» يُفترض بأن كورتز قد اكتشف في عمق أراضي البيرو البكر ليس الهلع وإنما الفرح، وتعلَّم ثقافة من خلال الاستغراق بكل كيانه في تلك الثقافة والتطوع بإعارتها صوته ليروي حكاياتها. وإذا ما أردنا إيراد مفردات فارغاس إيوّسا بالذات فهي هكذا، «الكلام كما يتكلم الراوي القاصّ، هذا يعني أن تكون قادراً على أن تحسّ وأن تعيش في قلب تلك الثقافة بالذات، أن تتغلغل إلى جوهرها، وصولاً إلى لبّ تاريخها وميثولوجيتها، وإضفاء قوام متماسك حاضر لمحرماتها - التابو -، لتصاويرها، لرغباتها الموروثة عن الأسلاف، لمخاوفها المرعبة». ولعل الواجب يقتضي من فارغاس إيوّسا الثاني أن يعمل على نقش هذه الكلمات بأحرف من نار.

وفي غضون هذا الوقت بأكمله، بينما كان فارغاس إيوّسا السياسي يعقد حلفه مع الشيطان، راح فارغاس إيوّسا الروائي يتابع حواره مع «الآخر»، وها هو من تأريخ آلام إخوته البشر، ينتقل إلى وصف أفراحهم. وفي 1988، بدأ بكتابة ما كان هو نفسه يطلق عليه «الخيال الجنسي الإباحي»، ونشر «تمجيد زوجة الأب» ضمن السلسلة التي تحمل الاسم الجميل «الابتسامة الشاقولية»، من طباعة «توسكيه» في برشلونة. ثم كان، من بعد سنوات قليلة لاحقة، ظهور «دفاتر دون ريغوبرتو».

لقد عرّف فارغاس إيوّسا الحب الجنسي ذات يوم بأنه Complicidad de fantasmas - من تعقيدات الخيال -؛ لم تكن الأشباح والخيالات غائبة في يوم من الأيام عن مؤلفات فارغاس إيوّسا، وفي «دفاتر دون ريغو برتو» ثم «تمجيد زوجة الأب»، ليس سوى أنها ظهرت على السطح. والقليل من الروايات الجنسية الحديثة (في أيّما لغة، حسب رأيي) تقوم باستكشاف ذلك السطح الشهواني دون أن تنجرف إلى القنوط وإلى الضرب على الوتر العاطفي ونادرة هي تلك التي لديها الشجاعة بأن تتحمل مسؤولية الجانب اللاهي. فالروائي الجنسي، من جورج باتاي إلى نيكولسن بيكر، ميّال للتأكيد على ثمن الخطيئة الباهظ؛ أما فارغاس إيوّسا فيعرض على العكس معمعة فرِحة، حيث الغطاء لا ثمن له وحيث ارتداء الملابس لا محلّ لقوننته وفرضه.

«تمجيد زوجة الأب» تنويع موفّق أساسه «فيدر»، مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة: فلدينا فونشو، الذي وصل بالكاد إلى المراهقة، وهو تحديداً من راح يراود زوجة أبيه، لوكريسيا الجميلة، بينما يبذل زوجها دون ريغوبرتو جهده للمحافظة عليها مستعيناً بألعاب جنسية، خيالية وبارعة. وحتى مع كون الرواية تنتهي نهاية سيئة (فلوكريسيا تُطرد من البيت وريغو برتو، الزوج الغيور، يعاني أمرّ العذاب بسبب غيابها)، فهي تُقرأ كأسطورة جنسية بهيجة، وهذا الحدس يتعزّز في المجلد الثاني «دفاتر دون ريغوبرتو». «تمجيد زوجة الأب» كانت تعرض علينا لوحات حيّة متلاحقة انطلاقاً من أعمال مصوّرين متنوعين، من «قندول، ملك ليديا» لجوردان، إلى «البشارة» لفرا أنجليكو، ومن خلالها يصوّر دون ريغو برتو وخَلَفه المبكر في نضجه أمجاد الجميلة لوكريسيا. في «الدفاتر»، تقتصر العروض على مؤلفات مصوّر وحيد دون سواه، إيغون سكييل، الذي تُستخدم لوحاته ورسومه المتوجّعة، المتموّجة والجنسية مَعْبَراً في قلب تلك العائلة الديونيزية للتعبير عن الرغبات الخيالية. فما هي المشاهد الحقيقية، وما هي التهويمات الحالمة؟ هذا لا يهمّ، بالطبع:

فالارتواء الجنسي لا يكون جسدياً إلا في جانب منه. إنه قائم خصوصاً على كلمات ولوحات، على حكايات وصور، حيث العاشق يلبس لبوس الروائي ولبوس المصوّر.

لعلّ الأدب العظيم، ذلك الأدب الذي عرّفه نورثروب فراي بأنه «يملك رؤية لطبيعة أعظم ممّا لدى خيرة قرّائه»، يستبعد بطرائق مختلفة القبح الأخلاقي في الحجج الثابتة، ولعلّ الأدب العظيم وأدب الكراهية لا يمكنهما التعايش سويّاً. لعل الكاتب، عندما ينزل إلى دَرَك الحجج الثابتة، يفقد التحكم بفنه فترفض كلماته الانصياع له ومسايرته، بحيث لا يبقى بين يديه سوى شعارات ورموز طنّانة، قشور اللغة. فهذا ما جرى مع نيرودا في قصائده هجاءً لنيكسون، ومع تشسترتون في لحظاته من العواطف المعادية للسامية أو العنصرية، ومع ستراندبرغ في هجائياته للنساء، ومع باوند، ومع سيلين، ومع آخرين عديدين.

كان رأي فراي يقوم على أن الكاتب «الكبير» هو كاتب يمكن للقراء أن يكبروا من خلال أعماله «دون أن يشعروا أبداً بأنهم داخل طوق مغلق». وأعتقد بأن هذا يصدق بشأن الروائي فارغاس إيوّسا – والذي كتبه العديدة – الطموحة، الحكيمة، المتغطرسة، المتشعّبة، الحميمة، المؤثرة، المسعورة، المبتهجة، المليئة بالتناقضات التي هي منابع التجلّي والإشراق – لا تكفّ عن مدّ حدودها بعيداً جداً عن متناول فارغاس إيوّسا الثاني، والذي هو قارئها اللامجدي.

قراءة الأبيض على أنه أسود

«فماذا اقول عن نفرٍ الأجدر ان يطلق عليهم خونة وليس مترجمين؟ نظراً لأنهم يخونون من أخذوا على عاتقهم الحديث عنهم، بحرمانهم من مجدهم، وبالطريقة نفسها يديرون رؤوس القرّاء الجهلة، حين يعرضون عليهم الأبيض على أنه اسود».

جواشيم دو بيلّي
«مناصرةً وإبرازاً للغة الفرنسية»
I، 6

«لا نستطيع حظر سوى ما نستطيع تسميته».

جورج ستينر
«ما بعد بابل»، 1973.

أثناء قسم من سنتَيْ 1992 و1993، قمت بترجمة ثلاث قصص لمارغريت يورسينار. كانت تلك القصص قد نُشرت بالفرنسية تحت عنوان Conte bleu، فترجمتها إلى الإنكليزية A Blue Tale، وهذه القصص تعود إلى أيام الشباب لتلك الكاتبة التي كان مقدَّراً لها أن تصبح مع مرور الأيام والتقدم في العمر كاتبة ذات أسلوب في غاية الإتقان والكمال. فهذه القصص، لكونها مكتوبة بزخم الشباب ويقينه الراسخ، تراها تنتقل أحياناً - وهذا مفهوم تماماً - من تقشف واختزال الأزرق إلى الأرجواني بأزهى ألقه. وما دام المترجمون، على غير عادة الكتاب، يستطيعون تصحيح الأخطاء الماضية، فقد زُيّن لي بأن المحافظة على جميع الألق

المتوهّج وعلى جميع تحلزنات ذلك النصّ الغضّ بقلم يورسينار لن يتمثّل إلا كمشروع فيه ادّعاء، موجّه إلى مختصّين بالمجاري البولية الأدبية أكثر مما هو موجّه إلى عشاق الأدب. زِد على هذا، فاللغة الإنكليزية لا تطيق صبراً مثل اللغة الفرنسية على فورة الحماس. ولذلك عمدت أحياناً خفيةً mea culpa, mea maxima culpa: إنها خطيئتي، إنها خطيئتي العظمى - إلى حذف نعت هنا أو اقتطاع تشبيهٍ هناك.

وهذا فلاديمير نابوكوف يقول، ردّاً على صديقه إدمون ويلسون، عندما عاب عليه ترجمته لـEugene Oneguine بما في ذلك الأخطاء التي ارتكبها، بأن عمل المترجم لا يتضمن تحسين النص الأصلي ولا التعليق عليه وإنما إعطاء القارئ الجاهل للغةٍ ما نصاً أعيد تشكيله باستخدام (جميع) الكلمات المرادفة في اللغة الأخرى المترجم إليها. ويبدو من هذا القول وكأن نابوكوف كان يعتبر (أكاد لا أصدّق أن مثل هذا الأستاذ في ميدانه يمكن أن يكون قد حمل مثل هذه الفكرة)، بأن اللغات «مترادفة على التوازي» على صعيدي المعنى والجرس الموسيقي، وأن ما جرى تخيّله في لغة أولى يمكن أن يتم تخيّله في لغة ثانية - دون حدوث إبداع جديد. غير أن الحقيقة (وهذا ما يكتشفه مطلق مترجم منذ بداية الصفحة الأولى)، هو أن الفينيق المتخيّل في لغةٍ أولى لا يعود سوى دجاجة في باحة اللغة الثانية، وأننا إذا أردنا استحضار هذا الطائر الفريد رمز الجلال المنبعث إلى الحياة من رماده، فيجب علينا في اللغة المترجَم إليها إيجاد مخلوق آخر، يُختار من عالم الحيوان وتكون له مقاييس الغرابة الخاصة به. ففي اللغة الإنكليزية على سبيل المثال، احتفظت كلمة phoenix بجرسها الرمزي الموحي؛ لكن ذلك أقلّ بدرجة في الفرنسية؛ **أما** كلمة ave fenix في الإسبانية فتشكل جزءاً لا يتجزّأ من البلاغة المطنطنة الموروثة عن القرن السابع عشر.

في بداية العصر الوسيط، كانت كلمة translation - النقل - (المشتقة من translatum، اسم المفعول من الفعل اللاتيني transfere، بمعنى

نقل)، والتي كانت تعني بالإنكليزية الـ traduction (المشتقة من traducere، بمعنى الاقتياد عَبْر، التمرير، الإحضار)، كانت تدل على نقل رفات وبقايا القديسين من موضع إلى موضع آخر. كانت عمليات النقل هذه في بعض الأحيان غير مشروعة، عندما يُصار إلى سرقة البقايا المقدسة من مدينة ما ونقلها لتحقيق مجد وفخار مدينة أخرى. وعلى هذه الصورة تحديداً تمّ نقل رفات القديس مرقص من القسطنطينية إلى فينيسيا مخبّأة تحت حمولة من لحم الخنزير الأمر الذي جعل الحرّاس الأتراك لأبواب القسطنطينية يُجفلون ويمتنعون عن ملامسة ذلك اللحم لفحص الحمولة. إذاً، وضع اليد على شيء ثمين والحصول عليه بكل السبل الممكنة، هذا هو التعريف الأنسب دون شك لترجمة translation ترجمةً أدبية وليس كما جاء لدى نابوكوف. وهذا هو المفهوم الذي كان جواشيم دوبيلّي يحمله في ديوانه «tranlationes studu»، المتضمن لقصائد «مترجمة»، بإلهام من روما، ولذلك فهو في خلاصة كتابه «مناصرة وإبرازاً للغة الفرنسية»، يحضّ الشعراء، إخوانه، على «السير قدماً بكل شجاعة» لاغتصاب ونهب الكنوز النفيسة لـ«المدينة الخالدة».

ما من ترجمة بريئة في أي وقت من الأوقات. فكلّ ترجمة تستدعي وجود قراءة، اختياراً للمادة وتأويلاً لها على حدٍّ سواء، رفض أو إقصاء النصوص الأخرى الممكنة، إعادة تعريف بالمفردات التي يفرضها المترجم، وهو الذي، في هذا المجال، يختلس لقب المؤلف. لأن الترجمة لن يكون بإمكانها الوقوف على الحياد، مثلما أن أي قراءة لا تستطيع التخلّص من الحجج الثابتة، ولذلك ففعل الترجمة يتضمن مسؤولية تتجاوز إلى حدٍّ بعيد إطار الصفحة المطبوعة، ليس من لغةٍ لأخرى وحسب، وإنما غالباً داخل لغة محدّدة بذاتها انتقالاً من جنسٍ لجنس، أو إيجاداً لتبويبات أخرى لصيغةٍ ما من الصيغ الأدبية. على هذا، فما جميع «الترجمات» يُعترف لها بأنها ترجمة: كما هو الحال عندما يترجم بيكيت نفسه، أو عندما يتمّ، بإفاضة سخية، إعادة إدخال الصيغة التي وضعها

بودلير لحكايات بو إلى «أحضان» الأدب الفرنسي، على يد مارت روبير، فانتقال النص إلى صعيد عمل درامي أو باتجاه بانتيون أدبي ما، من الأمور التي نادراً ما تُعتبر «ترجمات» بالمعنى الاشتقاقي للكلمة. إذ، دون أدنى شك، يتنكّر النص على يد مطلق مترجم تحت لبوس نصٍ آخر - فإمّا يكون التنكّر فيه خدمة للنص أو إساءة إليه.

لو كانت الترجمة مجرّد تبادل بسيط، لما كان بإمكانها تقديم إمكانيات وجود تخلخلات ومراقبة (أو تحسين وتوضيح) أكثر مما تقدمه نسخة الفوتوكوبي أو، إن شئت، نسخ المخطوطات على أيدي الرهبان من النسّاخين. للأسف، حتى لو لم يستعذب نابوكوف هذا الأمر، فالحالة هنا مختلفة. وإذا كنا نقبل بأن كل ترجمة، لمجرّد أنها تقوم على نقل نصّ من النصوص إلى لغة أخرى، زمن آخر، مكان آخر، تعدّل ذلك النص للأحسن أو للأسوأ، فلزامٌ علينا أيضاً الإقرار بأن كل ترجمة تضيف إلى النصّ الأصلي قراءة «جاهزة لتكون حمّالة معانٍ»، تعليقاً ضمنياً - مهما اختلفت تسمية الترجمة، transliteration كانت أم reprise «نقلاً حرفياً أم اقتباساً». وهنا تحديداً يبدأ عمل الرقيب.

أمّا كون الترجمة قادرة على إخفاء، تشويه، تخفيف أو حتى إلغاء نصٍّ من النصوص، فهذا أمر يتقبّله القارئ دون عناء، وهو المستقبل لتلك الترجمة كـ«تنويع» من تنويعات النصّ الأصلي. ونجد في ثَبْت المفردات الملحق بكتاب جون بوزويل، «المسيحية، والتسامح الاجتماعي، والمثليّة الجنسية»، حيث يستكشف المؤرّخ الأميركي لأول مرة المثلية الجنسية في «العصر الوسيط»، مقابل مفردة «ترجمة»: ارجع إلى شرح «الترجمة الزائفة»، - أو ما يسميه بوزويل، في متنِ الكتاب، بأنه «تحريفٌ مبيّت لمعطيات تاريخية». وحالات الترجمات المعقّمة للكلاسيكيين الإغريق والرومان أكثر من أن تعدّ ولا حاجة للرجوع إليها، وهي تبدأ من استخدام ضمير الغائب المجهول الجنس عن نيّة مبيّتة وصولاً إلى حذف نص بأكمله، كما هي الحال مع النص في Amores للمدعو لوسيان، والذي قام

بحذفه توماس فرنكلين، في 1781، من ترجمته للأعمال الكاملة لذلك المؤلف لتضمّنه حواراً مكشوفاً، وسط مجموعة من الرجال، بشأن من الأقل أو الأكثر إثارة للغلمة، الغلمان أم النساء؟ «هذا، ونظراً لأن هذه المسألة، في بلدنا هذا على الأقل، قد حُسمت منذ أمدٍ بعيد لصالح تفضيل النساء، فليس من الضروري تناولها بمزيد من النقاش»، كما كتب فرنكلين، القائم بعمل الرقيب.

وعلى امتداد القرن التاسع عشر بأكمله، لم تكن النصوص الكلاسيكية الإغريقية والرومانية مستحبّة للتعليم الأخلاقي للنساء إلا بعد «تطهيرها» من خلال الترجمة. وقد علّل الأب المبجّل ج. و. بورغون ذلك، عندما ألقى موعظة، في 1884، من على منبره في الـ New College، في أوكسفورد، يندّد فيها بقبول الإناث في الجامعة، حيث سوف يتوجّب عليهن دراسة النصوص بالرجوع إلى أصولها.

> **لكي تستطيع الأنثى بحدٍّ أدنى من التوفيق منافسة الرجال على «الأمجاد»، لا بدّ لها من الوصول دون تحفظ إلى الكتّاب الكلاسيكيين في التاريخ القديم - بتعبير آخر، وضعهن في مواجهة فواحش الآداب الإغريقية والرومانية. فهل يمكنكم جدّياً تصوّر مثل هذا الأمر؟ فهذا يؤول بالنتيجة إلى أن جانباً من برنامجكم يقوم على تشويه ذلك الروح الفاتن من خلال احتكاكه بالثقافة القذرة في العالم القديم، والسماح بأن تعرف الفتيات في ربيع العمر أموراً شنيعة تأنف منها النساء في جميع الأعمار (والرجال أيضاً، لو كان «هذا» ممكناً) ويفضّلن صرف النظر عنها.**

من الممكن بالترجمة إجراء الرقابة ليس على كلمة أو سطر من نص، وإنما على ثقافة برمّتها، كما حصل مرّات ومرّات على مرّ القرون لدى الشعوب المغلوبة والخاضعة للاحتلال. وهكذا كان حصول اليسوعيين، في أواخر القرن السادس عشر تقريباً، من ملك إسبانيا

فيليب الثاني، بطل الإصلاح الديني المضاد، على السماح لهم بالاستقرار، عقب ذهاب الفرنسيسكان، في المجاهل البدائية لما أصبح اسمه اليوم الباراغواي. ومن 1609 إلى طردهم من المستوطنات في 1767، أنشأ اليسوعيون للسكان المحليين من الغارانيين تجمّعات مسوّرة، وهي تجمعات أُطلق عليها اسم «redducciones» – المختزلات – وذاك لأن الرجال، والنساء، والأطفال فيها «اختُزلوا» إلى عقائد الحضارة المسيحية. غير أن الاختلافات بين الشعوب المغلوبة ومستعمريها ظلت رغم هذا شبه مستعصية على الحلّ. «ما يجعل منّي وثنياً في نظرك، قال ساحر غاراني مخاطباً أحد المبشّرين، هو تحديداً ما يحول بينك وبين أن تظهر مسيحياً أمام قومي(*)». لقد تبيّن لليسوعيين بأن التحوّل الفعلي من دينٍ لآخر يفرض مبدأ التكافؤ والتبادل بين طرفين وأن فهم الآخر هو المفتاح الذي قد يتيح لهم إبقاء الوثنيين داخل نطاق ما كان يُسمّى، استعارةً من قاموس الأدب الصوفي المسيحي، بـ«الأسر الخفيّ». وكانت الخطوة الأولى نحو فهم الآخر تقوم على تعلّم لغته وترجمتها.

يمكن لحضارةٍ ما التعريف بنفسها ما دام بإمكانها أن تسمّي؛ ومن أجل ممارسة الرقابة، يجب على الغازي المحتل أن تكون تحت تصرّفه كلمات تتيح تسمية الأشياء نفسها. بالتالي، فالترجمة إلى لغة الغازي المنتصر تتضمن على الدوام في جوهرها خطر التمثّل أو الإلغاء؛ وأما الترجمة إلى لغة الشعب المغلوب، فهي تحمل خطر السحق أو التدمير. هذه الشروط الملازمة ضمنياً للترجمة تمتد إلى جميع ما في فقدان التكافؤ السياسي من تنوّعات. فالغارانية (التي ما تزال، بصيغة مشوّهة، لغة الكلام لدى أكثر من مليون نسمة من سكان الباراغواي) سبق أن كانت حتى ذلك التاريخ لغة مشافهة. وها هو الفرنسيسكاني لويس دوبولانوس، الذي كان السكان المحليّون يسمّونه «ساحر الرب» بسبب موهبته في

(*) وردت هذه القولة في «Tentacion de la utopia: la Repullique de lasjesuitas en el Paraguay»، توسكيه، برشلونة، 1991.

مجال اللغات، يقوم بجمع عناصر أول قاموس غاراني. وتابع عمله وطوّره اليسوعي أنطونيو رويز دو مونتويا، الذي عنوان مؤلفه المكتمل، بعد سنوات عديدة من الجهد الذي لا يكلّ ولا يهدأ: «Thesaurus de la langue guarani». وفي تقديمه لتاريخ يتناول الإرساليات التبشيرية اليسوعية في أمريكا الجنوبية، «Tentacion de la utopia»، يلفت الروائي من الباراغواي أو غستو روا باستوس الأنظار إلى أن جعل السكان المحليين يعتنقون الإيمان بالمسيح، كان يتطلّب قبل كل شيء تمكينهم من إجراء مراجعة مفهوم أجدادهم الموروث بشأن الحياة والموت. وكان اليسوعيون، باستخدامهم لكلمات الغارانيين بالذات، وبالاستفادة من بعض التطابقات بين الديانتين المسيحية والغارانية، يعيدون ترجمة الأساطير الميثولوجية الغارانية بحيث تكون تمهيداً أو تبشيراً بحقيقة المسيح، وآخر - آخر - أول - آب، ألا وهو ناماندو، خالق جسده وأسمائه من ذلك الجسد استناداً إلى الضباب الأصلي، تحوّل ليصبح الربّ المسيحي في «سفر التكوين». أمّا توبّا، الجدّ الأول، والذي لا يعدو أن يكون إلهاً ضئيل الشأن في البانتيون الغاراني، فأصبح هو آدم، الإنسان الأول. أما العصيّ المتصالبة، «إيفير يوازا»، في التصور الكوني الغاراني، التي تقوم بتدعيم المقرّ الأرضيّ، فأصبحت هي «الصليب» المقدّس. على هذه الصورة، بطريقة في منتهى التيسير، إذ العمل الثاني الذي قام به ناماندو هو خلق الكلام، استطاع اليسوعيون إعطاء «الكتاب المقدّس» المترجم إلى الغارانية القوة التي لا ينكرها أحد لدى السلطان الإلهي.

ولدى ترجمتهم اللغة الغارانيّة إلى الإسبانية، أعطى اليسوعيون لبعض المفردات التي كانت تدلّ على سلوك اجتماعي مقبول، بل حتى محلّ تزكية عند السكان المحليين، دلالة مجازية لذلك السلوك كما كان يتمثّل للكنيسة الكاثوليكية أو للبلاط الإسباني. فالمفاهيم الغارانية عن الشرف الشخصي، وعن الامتنان الصامت لدى قبول هدية، وعن معرفة نوعية أكثر مما هي عامة، وعن ردّة الفعل الاجتماعية حيال تحوّلات

الفصول والعمر، تمّت ترجمتها بفظاظة واستسهال إلى غرور، ونكران جميل، وجهل، وعدم ثبات. وكان أن أتاح هذا القاموس للرحّالة القادم من فيينا، مارتن دوبريزوفر، إعمال تفكيره في 1783، بعد مرور ستة عشر عاماً على طرد اليسوعيين، في كتابه «Gaschichte der Abiponer»، حول الطبيعة الفاسدة لدى الغارانيين: «فضائلهم العديدة، المرتبطة دون أدنى شك بكائنات عاقلة، ما هي سوى الواجهة لتركيبات شديدة الشذوذ فيما يخصّ الأعمال بالمعنى الحرفيّ للكلمة. إنهم يجعلونك تفكّر بمخلوقات آلية تضمّن تركيبها عناصر من (الغرور)، من (نكران الجميل)، من (الجهل)، من (عدم الثبات). ومن هذه المنابع الرئيسية تنبجس سواقي (الكسل)، (العريدة)، (الوقاحة)، (انعدام الثقة)، بالإضافة إلى اضطرابات أخرى كثيرة تعيب فضيلتهم الأخلاقية».

أيّاً كانت التعاليم التي بشّر بها اليسوعيون، فمنظومة المعتقدات الجديدة لم تُسهم في إسعاد السكان المحليين. وها هو الرحّالة، المكتشف الفرنسي لويس أنطوان دو بوغنفيل، يصف الغارانيين بهذه المفردات المقتضبة:

> **هؤلاء الهنود هم من الفقراء البلهاء. إنهم دائماً يرتجفون خوفاً أمام عصا سيّد مدّعٍ وقاسٍ، لذا فهم لا يملكون أي شيء ويخضعون لحياة مضنية، في رتابتها ما يكفي لإيرادك موارد الموت من شدّة الضجر. ولهذا السبب، فهم حين يموتون، لا يشعرون بأي أسف لمغادرتهم هذه الحياة.**

حينما طُرد اليسوعيون من الباراغواي، أمكن للمؤرخ التوثيقي الإسباني فرناندیز دو أوفييدو القول، أثناء حديثه عن أولئك الذين «مدّنوا» الغارانيين ما كان البريتاني كالغاكوس قاله، على ذمّة تاسيت، عقب احتلال الرومان للبريتاني: «الرجال الذين اقترفوا هذه الأفعال، يصفون المناطق المحتلة على هذه الصورة بأنها «تنعم بالسلام». وفي

رأيي، فهي لا تنعم بالسلام وحسب، بل، أكثر من ذلك أيضاً: لقد تمّ تدميرها».

وعلى امتداد التاريخ، استُخدمت الرقابة أيضاً في ميدان الترجمة بلبوس خارجي أكثر إرهافاً، وفي أيامنا هذه، في بعض البلدان، تعتبر الترجمة من بين الوسائل التي بفضلها يجري إخضاع بعض الكتّاب «الخطرين» لتعقيمات تطهيرية (البرازيلي نيليدا بينيون في كوبا، أوسكار وايلد المنحطّ في روسيا، المؤرخون الأمريكيون - الهنود في الولايات المتحدة وكندا، وفي إسبانيا، جورج باتاي {الطفل الفرنسي الفظيع}، فهؤلاء جميعاً نُشرت تآليفهم بترجمات ممسوخة. و، على الرغم من حسن النوايا لديّ، ألا يمكن اعتبار ترجمتي ليورسينار نوعاً من الرقابة؟) وغالباً ما يحدث أن المؤلفين الذين قد تسبب قراءتهم إزعاجاً يُصرف النظر ببساطة عن ترجمتهم؛ وأنّ بعض المؤلفين من ذوي الأسلوب المتشدّد تتم تنحيتهم جانباً لصالح كتّاب أسهل تناولاً، أو أنهم يحظون بترجمات ضعيفة أو في غير محلّها؛ ختاماً (ولعلّي بهذا أشتطّ قليلاً بشأن مفهوم الرقابة) هناك كتّاب يكتبون بلغة شعبية لا تتجاوب تجاوباً واضحاً مع لغة المترجم فيجدون أنفسهم عالقين بهوامش توضيحية تحكم على نصوصهم بأن تتحوّل إلى أكاديمية متأستذة.

رغم هذا، فليست جميع الترجمات قائمة على الفساد والخداع. بل إن الترجمة أحياناً يمكن لها إنقاذ بعض الثقافات، وهذا ما يفسّر لدى المترجمين تفانيهم الدؤوب. ففي يناير: ك2 1976، جثا المؤلّف المعجمي الأميركي روبيرت لوغلين على ركبته أمام المسؤول الأول في مدينة زنكانتان، جنوب المكسيك، كي يقدّم إليه كتاباً أمضى أربع عشرة سنة في تجميع مواده: المعجم التزوتزيلي الكبير، الذي يترجم إلى الإنكليزية لغة المايا لمائة وعشرين ألفاً من السكان المحلّيين من الشياباس، ويُعرفون أيضاً باسم «شعب الوطواط». وحين قدّم لوغلين معجمه إلى التزوتزيلي الرفيع المقام، أعلن أمامه بتلك اللغة أنه عمل على التدوين بكل دأب

ومثابرة: «فإذا ما جاءكم دعيٌّ يزعم بأنكم هنود بلداء ومحدودو الأفق، ضعوا أمامه هذا المجلّد، بيّنوا له فيه الثلاثين ألف كلمة الدالّة على معرفتكم، وعلى ذكائكم».

يفترض، ويجب، أن يكون هذا كافياً.

الشريك السرّي

«يستحيل بقوة ان تُقنع مستشار نشر بانه لا شيء».

ويليام هازليت
– On Editors, 1819
حول مستشاري النشر

في عام 1969، نزل الروائي الكندي تيموثي فندلي إلى نيويورك ليعمل مع ناشره الأميركي في تنقيح روايته الثانية، «The Butlerflay plague»(*). لم تكن دور النشر الكندية قد مالت بعد إلى ذلك المثل المتحوّل إلى كاتب، غير أن «فايكنغ»، دار النشر الأميركية الشهيرة عبّرت عن اهتمامها بذلك الكاتب المبتدئ. وكان الناشر المكلف بكتاب فندلي هو م. سميث، المعروف بلقب «كورك»، وهو نفسه كان من نشر رسائل جيمس جويس. قرأ سميث «The Butlerflay plague»، التي تستعرض وقائع حياة عائلة هوليودية مع اندثار ألمانيا النازية كخلفية للأحداث، وعلى الرغم من إعجابه الشديد بالكتاب، فقد صرّح بأنه غير راضٍ عن نقطة محددة بالذات: كان يريد أن يعلم ما «معنى» الفراشات في القصة، وأشار على فندلي بإلحاح أن يجعل تلك الدلالة ظاهرة. كان فندلي شاباً، دون مراس، وتقلقه فكرة ألا يروق للناشر الذي هو بأمسّ الحاجة إليه، وها هو ينحني ويقبل اقتراح سميث. وعاد إلى كتابه يصوغه من جديد بحيث يتوضح معنى الفراشات، وكان أن ظهرت الرواية وفق الأصول حاملة وسام «فايكنغ» للنشر.

(*) حرفياً «الطاعون ذو الفراشات». (المترجم الفرنسي).

أما الخارق في هذه الحكاية، فهو أن معظم قراء أمريكا الشمالية لن يروا فيها أي أمر خارق. فحتى أقلّ الكتّاب حنكة وخبرة يعلم بأن مخطوطاته، إذا كان لها حظ بالنشر، يجب أن توضع بين يدي حرفيين يطلق عليهم اسم editors - مستشارو نشر -، وهم مكلّفون في دور النشر بقراءة الكتب المقترح طباعتها للتوصية بالتعديلات التي يحكمون بأنها لازمة. (المقطع الذي تقرؤه الآن ليس هو الأصل كما كتبته، لأنه لا بدّ من أن يتعرض لتفتيش واحد من أولئك الـ editors؛ وللحقّ والحقيقة، فلدى نشر الشكل الأول لهذه الدراسة في مجلة Saturday Night، اقتطعت منه هذه العبارة بأكملها).

إن الكتّاب، بما يحملون من حساسية بارزة فيما يتصل بفنّهم، لا يتكلمون بطيب خاطر عن تلك المساعدة القسرية، إلا بكلمات عامة، أو أنهم يتكلمون أحياناً في جلساتهم الخاصة. ويقدم إلينا الأدب المعاصر بغزارة أمثلة عن تلك التدخلات لصالح أو لغير صالح الكاتب، ولكن الكتّاب يفضلون بقاء تلك التدخلات سرية - وهم على صواب. في نهاية الأمر، ينتسب الإبداع الخيالي لمؤلفه ويجب أن يُنظر إليه على أنه ملكه ومن صنع يمينه. فالكتّاب (والناشرون يوافقون على هذا) لا حاجة تدعوهم لإشهار عمليات الخياطة والترقيعات الناتجة عن تدخل الناشرين. نعم، يريد الكتّاب أن يكونوا المانحين الوحيدين للشريط الوراثي الإبداعي.

مع هذا، فمن تحت هذا التحفّظ ترقد مفارقة. فالكاتب الذي يعلم بأنه المؤلف الوحيد لنصٍ ما، والذي يشعر بقليل من الدهشة حيال وجود هذا النص ماثلاً أمامه، وفيما هو أبعد من حيرته أمام ما ينطوي عليه من خفايا، يعلم أيضاً بأن ذلك النص، من قبل أن يُنشر، سوف يخضع لمعاينة حرفيين، وأن عليه الإجابة على بعض الأسئلة أو تقبّل اقتراحات، متخلياً بذلك، جزئياً، عن السلطة الوحيدة للكاتب. إن كل مؤلفٍ لإبداعات خيالية في أمريكا الشمالية وفي القسم الأكبر من دول

الكومنولث، يصبح لديه، قبل أن يتم تقديمه إلى الجمهور، طيّارٌ مساعد إلى جانبه، إذا أمكن القول.

وليس الإقرار بوظيفة الـ editeur[*] بالقدم أو بالانتشار الذي قد يفترضه الجمهور الأنكلو - ساكسوني. ففي باقي مناطق العالم تكاد تكون هذه الوظيفة غير معروفة على أرض الواقع: حتى في إنكلترا، لم تظهر إلا منذ زهاء قرنين ونصف بعد دخول آلة الطباعة. ونجد في معجم Oxford English dictionary أن 1712 هو تاريخ أول استخدام لكلمة editor بمعنى «ذاك الذي يقوم بإعداد مؤلَّف أدبي لشخصٍ آخر»، لكن منذ نهاية القرن الثامن عشر، كان جوزيف أديسون، مؤسس مجلة The spectator، يستخدمها إشارة إلى الشخص الذي يشتغل على مؤلَّفٍ ما، سواءً أكان الكاتب قد أكمله أم تركه غير مكتمل. أمّا الـ editeur، بمعنى أنه ذاك «الذي يعمل مع المؤلف لإنجاز إبداع خيالي»، فلم يظهر في التاريخ إلا من بعد ذلك بفترة مديدة، أثناء العقود الأولى من القرن العشرين. وقبل ذلك، لم تكن هناك سوى تلميحات متفرّقة تشير إلى نصائح جاد بها مستشارو نشر: الاقتراحات التي قدّمها إيراسم لتوماس مور بشأن «اليوتوبيا»، والتوضيحات التي أشار بها على ويلكي كولنز بشأن تسلسل الأحداث تشارلز ديكنز، مستشار نشر: Household Words[**].

للوصول إلى مستشار نشر حقيقي بالمعنى الإنكليزي المعاصر، كان علينا الانتظار حتى العشرينات، عندما ظهرت في نيويورك شخصية

---

[*] الكلمة هنا مأخوذة، بالطبع، بمعنى الكلمة الإنكليزية **editor**، التي ليست مرادفة للكلمة الفرنسية إلا جزئياً، في الفرنسية، تعني **editeur** في الوقت نفسه، حسب قاموس «روبير»، 1) الشخص الذي هو من وراء ظهور نصٍّ ما»، و2) الشخص أو (المؤسسة) التي تؤمّن النشر والتسويق (للمؤلفات المطبوعة) - وفي الإنكليزية، يقال **publisher**. ولجلاء مهمة الـ**editor** (موضوع البحث في هذه المقالة)، يمكن لنا التذكّر بأن الفعل ذاته في الإنكليزية **to edit** يدل على مهمة القارئ في دار النشر وعلى مهمة المشرف على مونتاج فيلم. (هامش للمترجم الفرنسي).

[**] عنوان مجلّة أسّسها ديكنز. (المترجم الفرنسي).

أصبحت أسطورية الآن: ماكسويل بيركنز، مستشار نشر سكوت فيتزجيرالد، وإرنست همنغواي، وأرسكين كالدويل، وتوماس وولف. لقد أجمع الكلّ عموماً على أن بيركنز كان من مستشاري النشر ذوي الأريحية، لحرصه على احترام ما كان يعتبره نوايا المؤلف - علماً بأن حميته السامرية منعتنا من معرفة ما كانت عليه مخطوطات توماس وولف من قبل أن تحبكها ريشة بيركنز ضمن شكل صالح للنشر. وقد اكتسب مستشارو النشر، في شخص بيركنز، الاحترام والأستاذ المقدّس. (قد يكون بالإمكان القول بأن الأستاذ المقدّس لمستشاري النشر لا بدّ أن يكون قاطع الطريق اليوناني بروكست، الذي كان يمدّد زوّاره على سرير حديد فيمطهم أو يقطع ما يتجاوز السرير لديهم بحيث يجعلهم مطابقين تماماً لما يرى بأنه أحسن).

أما القارئ المتوسط الثقافة، فتظل مهمة مستشار النشر لديه ضرباً من السرّ المخفيّ. وها هو ريك أركبولد، مستشار النشر ذو الرأي الحر، المتميّز بين مستشاري النشر، يحاول إيضاح الأمر في منشور انتقادي موجز بتوقيع مجموعة، بعنوان Author and editor: A working guide[*] (1983): «لمستشاري النشر مهام عديدة، كتب يقول، وهي تتنوّع عدداً تبعاً لأهمية دار النشر وتعقيدها. فيمكن لتلك المهام أن تشمل الحصول على حقوق نشر التآليف؛ بيع الحقوق المترتبة؛ وضع مخططات الترويج والتسويق؛ كتابة تعريفات الغلاف؛ (..) الإشراف على الطباعة؛ قراءة البروفات للمرة الأخيرة. ثم، بالطبع، «تنظيف» النصوص. وها نحن لم نتقدم إلا قليلاً. فإذا نحينا جانباً مجالات النشر التخصصية، كالكتب المدرسية، أو المجلات، أو المؤلفات التقنية، فما الذي يفعله مستشارو النشر بالضبط حين يتحدثون عن «تزيين» - أو تنظيف - نصٍّ من النصوص؟

إن جانباً على الأقل من مهمة مستشار النشر، يقوم به أحياناً مصحّح أو مصحّحة، وفحواه بكل بساطة التأكد من صحة الوقائع، من

---

[*] «المؤلف ومستشار النشر، دليل العمل». (المترجم الفرنسي).

الإملاء، من النحو، من مراعاة أسلوب التنقيط المعتمد في دار النشر، ومن ثم طرح أسئلة تدل على الحسّ السليم كأن يقال للكاتب: هل أنت منتبه إلى كون الشخصية الخيالية لديك عمرها خمسة عشر عاماً في الصفحة 21 وثمانية عشر عاماً في الصفحة 24؟ وبالغاً ما بلغ الأجر المعطى لمستشار نشر، فهو دون شك غير كافٍ للتعويض عن الفضل الضائع دون عرفان بالجميل في مثل تلك التمحيصات والتمحيصات المضادة.

مع ذلك، فحتى هذا الجانب اليومي من الإشراف، مهما كانت ضرورته الظاهرية، يظل ضمنياً محمّلاً بالأذى والضرر. فالمؤلف الذي يعلم بأن نصه سوف يخضع للتدقيق على يد مستشار نشر يمكن أن يستحسن إهمال ألزم التوضيحات الضرورية، ما دام مستشار النشر سوف يسعى في جميع الأحوال لضبط النص بما يتناسب مع الجرس الموسيقي الذي ترتاح إليه أذنه الحرفية. وهذا توماس وولف، الخاضع لمداخلات بيركنز، يكتفي بأن يرمي صفحات مخطوطه غير المصححة أرضاً فور الانتهاء منها، ملقياً على ضارب أو ضاربة آلة كاتبة عبء كتابتها وعلى مستشار النشر عبء القطع والوصل، وشيئاً فشيئاً، يصبح الكاتب معرّضاً لخطر ألا يمضي مع تأليفه إلى النقطة الأخيرة التي هي نهاية المطاف (فلا ينهي نصّه وإنما يهمله، مثلما قالها فاليري غير هيّاب ولا وجِل)، وإنما هو يمضي بنصّه إلى عتبة قاعة صف حيث سيقوم الأستاذ نيابةً عنه بتدقيق الإملاء والنحو.

تمثل إذن عملية التزيين والتنظيف جانباً لا اعتراض عليه من عمل مستشار النشر، ولكن في لحظة من التاريخ، سابقة حتى لماكسويل بيركنز، اجتاز مستشار النشر الخط الفاصل بين مراجعة الإملاء والتدقيق في المعاني، إذ راح يعرّض بدلالة الفراشات. وها هو «المضمون»، خلسةً وتدليساً، ينتقل ليكون من مسؤولية مستشار النشر.

في كتاب Editors on Editting: An Inside view of what editors really

do[*] (وهو كتاب من تجميع جيرالد غروس)، ها هو ويليام تراغ، مستشار نشر، وصاحب مكتبة، ومؤلف، يقول كلمته بصدد عمل مستشار النشر:

> **مستشار النشر للكتب إذا ما كان نشيطاً ومتميزاً يجب عليه أن يقرأ. يجب عليه أن يقرأ منذ طفولته الأولى، يجب عليه ألاّ يكفّ عن القراءة. فانفتاح الشهية حيال المادة المطبوعة حقيقة بيولوجية، ضرورة تطلبها الأحشاء والذهن؛ ويجب أن تكون الحاجة إليها ماثلة في الجينات الوراثية.**
>
> زبدة القول، على مستشار النشر أن يكون قارئاً.

وهذا لبّ الصواب، فمستشارو النشر عليهم أداء هذا الدور أو الانصراف عن هذه المهنة. لكن هل يستطيع المرء القراءة أبعد من مدى ميوله الشخصية؟ وذاك لأن مستشار النشر، إذا أراد تعليل تطفّله على النصّ البكر لمؤلف من المؤلفين، لا يمكنه يقيناً أن يكون فليكس غلوسور، الذي يتعشق النهايات السعيدة، ولا دولور لاكريموزا الذي يفضّل النهايات المؤثرة. بل على مستشار النشر أن يكون مثل مفهومٍ أفلاطوني بشأن القارئ؛ يجب عليه تجسيد وظيفة القارئ؛ يجب عليه أن يكون القارئ بامتياز.

لكن كيف يمكن لهذا القارئ بامتياز، وإن كان ضرباً من المثل الأعلى، أن يقدم العون للكاتب؟ فالأدب، كما يعلم كل قارئ، هو نشاط ذو مسؤولية مشتركة. لكن افتراضنا بأن هذا النشاط المشترك يسمح لنا بمعرفة الهدف الذي وضعه المؤلف نصب عينيه، وهو هدف في أغلب الأحيان لا يكون منجلياً له هو بالذات، سوف يجعلنا من أهل التفكير البسيط أو من ذوي الحماقة المتعالمة. ولمن أراد إعادة صياغة كتاب بتعابير مختلفة، فالكتاب - بأل التعريف - هو دائماً ما هو عليه. هل حقق

(*) **«مستشارو نشر يتحدثون عن عملهم: نشاطهم الفعلي منظوراً إليه من الداخل» (المترجم الفرنسي).**

المؤلّف نواياه أم لم يحققها، هل كان يعلم نواياه أم، في حقيقة الأمر، لم يضمر من نيّة سوى تحقيق ما بين دفّتي الكتاب، الا فهذا سرٌّ خفي لا يمكن لأحد، حتى المؤلف ضمناً، الزعم بأنه يستطيع جلاء غوامضه. وبطلان هذا السؤال مصدره الغنى والتباس المعاني، فهذان هنا، حسب رأيي، الإنجازان الحقيقيان في الأدب. «لا أقول بأن هذا الأمر غير موجود في كتابي، هكذا ردّ الروائي الإيطالي سيزار بافيز على ناقد أشار إلى وجود موضوعة ميتافيزيقية في مؤلَّفه. أنا أقول لا غير بأني لم أتعمّد هذه الموضوعة فيه».

عندما يسعى مستشارو النشر لتخمين «نوايا» الكاتب (quod auctor intendit – ما يرمي إليه المؤلف، هذا المفهوم الكلامي الذي ابتكره القديس توما الأكويني في القرن الثالث عشر)، عندما يستفهمون من المؤلف عن دلالة بعض المقاطع أو عن علّة وجود بعض الأحداث، فهم يفترضون بأن المؤلَّف الأدبي يمكن اختزاله إلى مجموعة قواعد أو تفسيره في بحث تقريري. فمثل هذا الضغط، ومثل هذا التصرّف الاختزالي إلى أبعد حد، يشكلان بالفعل تهديداً، وذاك لأن المؤلف يمكن (مثلما فعل فندلي) أن يخضع ويفسد التوازن الدقيق لإبداعه. وها هو فندلي، بعد تقدمه في العمر، وزيادة خبرته، وقلة انشغاله بفكرة نيل إعجاب من ينشرون أعماله، وقد انتهى به الأمر إلى التمرّد. ففي 1986، عاد إلى The Butlerfly plague ليحذف منها الشرح المقحَم إقحاماً، وظهرت النسخة المعدّلة في دار Viking Penguin.

على أن هذا التهديد ليس شاملاً. فتدخّل مستشاري النشر بقصد «التعرّف على نيّة الكاتب» يتم بصورة شبه حصرية في العالم الأنكلو – ساكسوني، وفي المملكة المتحدة أقل مما هو عليه في أميركا الشمالية. وأما في باقي العالم عموماً فينحصر هذا التدخّل بـ«التنظيف»، إحدى مهمات الإشراف على النشر، ويتم هذا بحذر كفيلٍ بإرسال مئات من Editors شيكاغو وتورونتو لاستقصاء مجالات عمل أخرى أكثر ضجيجاً.

لقد عملتُ من أجل دور نشر في الأرجنتين، في إسبانيا، في فرنسا، في إيطاليا، في تاهيتي، وزرتُ دور نشر في البرازيل، في الأوراغواي، في اليابان، في ألمانيا، في السويد. ولا وجود، في أيٍّ من هذه الأمكنة، لوظيفة موازية لتلك التي يطالب بها مستشارو النشر لدينا في أمريكا الشمالية، علماً بأن آداب تلك البلدان الأخرى هي، على حدّ علمي، في خير وعافية بفضل غياب الإشراف.

فلماذا تكون أمريكا الشمالية المستنبت الزجاجي الذي تنمو فيه نبتة الـ editors؟ قد أقول بأن الجواب موجود في النسيج المركنتيلي للمجتمع الأمريكي. فلأن الكتب يجب أن تكون سلعة مربحة، يجب استخدام خبراء للتأكد من أن المنتجات تجارية بما فيه الكفاية. في أسوأ الحالات، ذلك المشروع القائم على «مونيفورم» موحد ينتج روايات ذات استهلاك كبير؛ وفي أحسن الحالات، فهو يعيد ترتيب توماس وولف. أما في أمريكا اللاتينية، حيث يندر أن تكون الكتب مصدر ربح، يترك الكاتب وشأنه ويمكن لرواية ما أن تتمدّد على راحتها، دون أن تخشى مقص الإشراف الطباعي.

لكن التأثير الأميركي، لسوء الحظ، بدأ يتوسع وينتشر. ففي ألمانيا وفرنسا، على سبيل المثال، «مدير السلسلة»، الذي اقتصر عمله حتى تاريخه على انتقاء الكتب التي يتمنى أن ينشرها، بدأ من الآن فصاعداً يجلس مع الكاتب على طاولة ليناقشه في عمله. أحياناً، يحدث صدام ويرفض الكاتب أن يلعب تلك اللعبة. ولكنهم نادرون أولئك الذين لديهم الشجاعة أو الخشونة الأدبية كما هي الحال مع غراهام غرين عندما اقترح المشرف الأميركي عليه تعديل عنوان روايته: «رحلة مع عمّتي، فردّ عليه ببرقية من ثماني كلمات: «تغيير مشرف النشر أهون عليّ من تغيير العنوان».

وهناك حالات، سعى فيه الكتّاب للحصول على ذلك النوع من النصائح المهنية وطلبوا إلى مشرف جلاء نواياهم الخاصة، فنتج عن ذلك

تعاون من نوعٍ فريد. ولعل أبرز حالة لـ editing في الشعر الحديث تتمثّل في مراجعة إزراباوند لقصيدة ت. س. إليوت «الأرض الموات»، وقد قال بورخس منبهاً إلى هذا: «من المفترض أن يكون اسماهما معاً على الصفحة الأولى، مع العنوان. فإذا فوّض كاتب لأحدٍ ما أمر تعديل نصّه، لا يعود هو المؤلف - بل هو (واحد) من المؤلفَّين، ويجب أن يتم الاعتراف بتعاونهما».

فمن بين العدد الزائد جداً من الأبيات التي حذفها باوند (وذلك بموافقة إليوت)، لدينا هذه الأبيات الغائبة، مذ ذاك وعلى الدوام، من القصيدة:

Something which we know must be dawn – A different darkness, flowed above the clouds, and dead ahead we saw, where sky and sea should meet, a line, a white line, a long white line, a wall, a barrier, towards whiche we drove.

Quelque chose qui, nous le savions, devait être l'aube, une autre obscurité, se répandit au-dessus des nuages, et droit devant nous vîmes, où ciel et mer se rencontrent, une ligne, une ligne blanche, une ligne longue et blanche, un mur, une barrière, vers laquelle nous allions.

شيءٌ ما لا بدّ أنه كان الفجر، كنا نعلم ذلك، عتمة مختلفة، راحت تنتشر من فوق الغيوم، وإلى الأمام بخطٍ مستقيم رأينا، حيث تلاقي السماء والبحر، خطّاً، خطاً أبيض، خطّاً طويلاً وأبيض، جداراً، حاجزاً، كنا نتقدم نحوه.

لقد قيل عن «الأرض الموات»، المنشورة بعد تدخّل باوند، بأنها «أعظم قصيدة باللغة الإنكليزية، ومع هذا فأنا أتحسّر على تلك الأبيات، وأتساءل: أفما كان إليوت سيبقيها لولا تدخّل باوند؟

بكل تأكيد، في كل مكان من العالم، الأنكلوساكسوني وغيره، يعرضون مؤلَّفهم قبل نشره (رغم تأكيد نابوكوف بأن ذلك ما هو إلا عرض عيّنات من بصاقه). وهناك خليّة تعجّ بالقرّاء - أمّ المؤلف، جارٌ له، حبيب، زوج، زوجة - يستكملون التفتيش الطقوسي الأول ويقدّمون حفنة من الشكوك والاستحسانات وللمؤلف أن يأخذ بها أو لا يأخذ. فهذا الجوق المتناقض ليس صوت السلطة، ولا الصوت الرسمي الملزم بالمراجعة.

على العكس من هذا، فالمشرف المحترف، بالغاً ما بلغ حسّه المرهف وتفهمه (وكان لي امتياز التعامل مع بعضهم)، يبطّن رأيه بنفسٍ متسلّط، ويستمد هذا من وضعه لا غير. والفرق بين مشرف النشر الذي يتقاضى أجراً وهذا وذاك من أقاربنا هو كالفرق بين طبيب يشير بجراحة عصبية في الدماغ وعمّة محبّة تقدّم إلينا فنجان شاي دافئ.

وغالباً ما حكوا لنا كيف حلم كولريدج بقصيدته Kubla Khan تحت تأثير الأفيون وكيف، بعد صحوه، شرع يكتبها ولكن قطع عليه إلهامه «شخص قادم من بورلوك لبعض حاجاته»، بحيث ضاع منه إلى الأبد ختام تلك القصيدة الفائقة الروعة. ألا فالأشخاص القادمون من بورلوك معينون في وظائف لدى دور النشر في العالم الأنكلو - ساككسوني، فمنهم الحكماء ممّن يطرحون أسئلة ويعجّلون سير الكتابة، ومنهم المسلّون؛ وهناك نفرٌ من المتفذلكين الذين يلحقون الأذى باليقين الهشّ لدى المؤلف؛ ومنهم أيضاً من يدمرون التأليف وهو في مرحلة الخلق والتكوين. إنهم جميعاً يتدخلون، وإنه لهوسٌ التطفّل على نصٍّ من إبداع شخصٍ آخر وأنا أحتج عليه.

من دون الـ editors، سوف نعاني يقيناً من وجود نصوص مهذارة، غير منسجمة، لا تفتأ تبدأ وتعيد، وحتى عدوانية، مليئة بشخصيات ذات عيون خضراء في يوم وسوداء في اليوم التالي (مثل مدام بوفاري)؛ مشحونة بالأخطاء التاريخية (مثل الهمام كورتيز الذي اكتشف الباسفيك

في قصيدة كيتس)؛ متخمة بأحداث سيئة الترتيب (انظر «دون كيشوت»)؛ بالإضافة (كما في «هاملت») إلى خاتمة أو (كما في «خفايا باريس») إلى بداية من هنا وهناك لا على التعيين. لكن بوجود الـ editors - بالوجود المتواصل والذي بات لا مفرّ منه للمشرفين الذين دون «ترخيصهم» لا يمكن تقريباً نشر أي شيء - لعلّنا نجازف بفقدان ما قد يكون جديداً حتى الخرافة، ما قد يكون بإشراق وتوهج الفينيق، وبندرته، ما قد يكون مستعصياً على الوصف لأنه لم يولد بعد، والذي، لو كان موجوداً، لما قبل حين إبداعه وجود أي شريك سرّي.

VI

النَظَرَ الرؤية

«أنا لم أحزم أمري بعد (تماماً)، قالت أليس بعذوبة. أتمنى بدايةً إلقاء نظرة فيما حولي، إذا سمحتِ بذلك».

يمكنك، إذا أحببتِ، إلقاء نظرة أمامك، ونظرة أخرى إلى يسارك، ونظرة أخرى إلى يمينك، قالت النعجة؛ لكن لن يمكنكِ إلقاء نظرة (فيما حولك)، اللهمّ إلا أن يكون لك عينان في مؤخرة رأسك».

«من الطرف الآخر للمرآة»، الفصل الخامس



ربّة الإلهام في المتحف(*)

«المتـاحف، إن هـي إلا سـقط المتـاع؛
وإنّما هي مضيعة للوقت؛ فليس للمرء ما
يكسبه إلا من العمل البكر».

اوغست رينوار
(كلمات نقلها ج. كوكيو).

في حدود منتصف القرن الأول، دخل رجلٌ إلى متحف. كان هذا المتحف يضم، على حد قوله، «مجموعة فائقة الجمال من التصاوير ذات مقاييس وتنوع بما يلفت النظر. كان هناك لوحات عديدة بريشة زوكسيس، ما تزال على حالها لم تعبث بها يد الزمن، ورسمان تخطيطيان أو ثلاثة لبروتوجينيس، من الحيوية والأمانة في النقل عن الواقع حتى أنني رحت ألمسها وأنا أكاد أرتعش من شدّة الإعجاب. كما كان هناك أيضاً لوحة لأبيل، أطلق الإغريق عليها اسم «الربّة ذات الساق الوحيدة»، فمكثت أمامها راكعاً تغمرني مشاعر توقير شبه دينية. كانت جميع الوجوه البشرية منفذة بصورة طبيعية مذهلة وبكثير من الرقة اللذيذة حتى ليبدو كأن الفنان قد صوّر أرواحهم أيضاً». ورأى زائرنا لوحات تمثّل زيوس، بصورة نسر، مختطفاً غانيميد إلى الأولمب، حورية ماء تيّمها الحب

(*) ربة الإلهام: Muse، المتحف: Musée. إذاً المتحف هو معبد ربات الإلهام التسع من نسل Mnemosyne وzeus، ومنيموزين تلك هي ربّة الذاكرة، تُرى، الا يتضمن ذلك، في الأصل، الاعتقاد بأن الفنون منبعها من الذاكرة، وتظلّ عوناً لتلك الذاكرة لتخليد المغامرة البشرية؟ كان لا بدّ من إضافة هذا الهامش دون إقحام، لعدم وجود هذه الارتباطات الاشتقاقية في اللغة العربية. (المترجم).

فراحت تغوي الشاب هيلاس؛ أبولون ذارفاً الدموع على موت ياسنت. وها هو يهتف، وقد أحاطت به تلك الغراميات المصورة، «غارقاً في قلقه المعزول: هكذا إذاً، حتى أرباب السماء يحرك الحب عواطفهم».

وبعد قرابة ألفي عام من ذلك التاريخ، دخل رجل آخر إلى متحف آخر:

«رجعت، هذا الصباح، إلى معرض الخريف. وتعلمين كم أجد دائماً بأن الناس المتجولين في معرضٍ للرسم أكثر تشويقاً من اللوحات. يصدق هذا أيضاً على معرض الخريف هذا العام - باستثناء قاعة سيزان. فهناك، تحضر الحقيقة الواقعية بأكملها لتكون معه، في ذلك الأزرق الكثيف المتناثر الخاص به، في ألوانه الحمراء والخضراء الخالية من كل ظلّ والأسود المائل للاحمرار في زجاجات النبيذ بريشته. لكم هي وديعة ممتثلة الأشياء التي يصوّرها. فالتفاحات جميعها تفاحات جاهزة للطبخ وزجاجات النبيذ هي في موضعها المناسب داخل الجيوب العتيقة المنفوخة. (..) وكنت أود أن أقصّ عليكِ كل هذا؛ (إنه على ارتباط بكثير مما يخصنا وعلى ارتباطٍ بنا نحن بالذات في مواضع عديدة بالمئات).

أما الزائر الأول فهو بترون، بترونيوس أربيتر، مؤلّف ذلك الأثر الكوميدي الخالد الـ Satiricon، الشاعر والمتأنّق الذي انتحر بعد أن أدان، من على فراش الموت، فظاعات الإمبراطور نيرون.

والزائر الثاني هو ريلكه، الشاعر الألماني رينر ماريا ريلكه، في رسالة وجّهها إلى زوجته في 1907.

كان الاثنان من الكتّاب. والاثنان من المتردّدين حسب الظواهر إلى المتاحف. والاثنان وجدا في ما لدى المتاحف لتقدّمه، مرآة أو صدى لمشاعرهما وأفكارهما الخاصة. كما كانا كلاهما من ذوي الذكاء الكبير.

لقد اخترت هذين المثالين أكاد أقول عفو المصادفة. فالعلاقة بين الكتّاب والمتاحف طويلة وخصبة عبر الزمن، وما من كاتب إلا وكتب، في لحظة من لحظات حياته، بشأن هذا الموضوع حول ما رأى أو ما رأت لدى زيارة متحفٍ ما. بين المثالين اللذين اخترتهما يوجد اختلافان شكلياً: فبترون كتب روايةً. والانفعالات التي يقدّم وصفاً عنها ليست انفعالاته وإنما انفعالات شخصيته الروائية، الشاب أنكولب، المتهتّك والمثقف، أثناء ملاحقته لغلامه، جيتون ذي الدلال والمعاكسة. أما ريلكه فيكتب رسالة إلى زوجته، النحّاتة كلارا ريلكه. غير أن بترون وريلكه يحاولان كلاهما، ربط المعروض أمامهما كفنّ - المعروض كي يكون مادة للنظر - مع تجربة شخصية، مع (أرجو ألا تكون الكلمة مرعبة فوق الحدّ) روح.

أشعر بتأثرٍ غريب وأنا أرى كم كان تغيّر الأحوال ضئيلاً وكم تقرّب التجربة، عَبْر تسعةَ عشر قرناً من عمر الزمن، عالم الجمال الألماني من سلفه الروماني. إذ يبدو بأن الاثنين ينقّبان عن الرابطة نفسها بين المادة المعروضة والفاحص المتأمّل، وأن الاثنين يوجهان تنقيبهما في نطاق الحيّز ذاته: حيّزٌ وُضع على حدة بهدف توحيد وتقديم مجموعة من الأشياء مصنّفة تحت بطاقة مشتركة: «فن».

والقول بأن أي حيّز يحدّد مضمونه كان، منذ أيام بترون، متداولاً عبر قرونٍ عديدة سابقة. ومكتبة الاسكندرية، التي كانت تضمّ كتباً وليس أعمالاً فنية، كان قد سبق لها أن وضعت المبدأ الناظم وتوصّلت إلى النتيجة نفسها. وكاليماك - أول مشرف على مكتبة-، ومعه بترون وريلكه، كانوا مدركين بأن التصنيفات تنقل عدواها إلى ما تصنّف، تضفي عليها معنى.

إن المتحف الذي زاره بترون ومعرض الخريف الذي زاره ريلكه هما إذن حيزان مفعمان بالمعاني، حيزان يضفيان، بمحض وجودهما لا غير، معنى على الأشياء المعروضة فيهما لعله ما كان ليكون هو ذاته في موضع مختلف. «فالفن، هو ما نجده معروضاً في متحف»، هذا ما يبدو على هذين الموضعين البوح به.

لكن ما هي الطريقة التي تغلغل بها هذا الفهم في إدراك الزائر؟ الطريقة في حالة أنكلوب، حسب رأيي، مختلفة عمّا هي لدى ريلكه. ففي حالة أنكلوب، كانت شهرة اللوحات التي راح يتأملها في المتحف في موقع الصدارة، فهو يتفحصها وفي أعماقه اقتناع بأنها ذات أهمية، وأن أناساً يعتبرهم أوفر حكمة منه تغنّوا بقيمتها وأطنبوا في امتداحها، وأن من بينها ما سمت به الأعراف ووضعته في مرتبة عيون الأعمال الفنية الخالدة. فهي إذاً ليست عظيمة بسبب «المكان» الموجودة فيه لا غير، بل تلك اللوحات عظيمة الشأن بسبب ما أثارت من «تعليقات». وحتى إن كان الرومان في القرن الأول يعترفون بلا شرعية الـ Argumentum ad autoctoritatem، فإن القوة الضمنية للأفكار المكتسبة كانت ما تزال ذات تأثير كبير. لكن ليس هذا كل ما أثار إعجاب أنكلوب. فهو مجروح من الحبيب الهاجر، ولذا فقد وحّد بين عذابه الشخصي وتلك اللوحات الممثلة لأرباب وربّات يعانون من أهوال العاطفة الغرامية، فإلى ما هو أبعد من الشهرة الرسمية للوحات، هناك أمرٌ آخر، هو شأن شخصي كلياً، شأن يتصل باللوحات عندما يكون أنكلوب حاضراً ليشاهدها: إنه الشجن الذي يعيشه أنكلوب.

ونعلم بأن أوسكار وايلد وصف الفنّ باعتباره مرآة، ليس للحياة، وإنما للمشاهد. يقيناً، تتحكم الظروف الاجتماعية بطبيعة المتحف، وهي من وراء وجوده في الأصل. غير أن المشاهد، داخل مساحة المتحف، أدرك أم لم يدرك ذلك الإطار إلى هذا الحدّ أو ذاك، - والمشاهد هنا هو أنكلوب - لا يجد نفسه في مواجهة ثمرة إلزامات خارجية، في مواجهة ما يَدِين بشكله للإطار، وإنما هو وجهاً لوجه مع بناء فنّي يستحوذ على اهتمامه الشخصي وهو ملزم بالتفاعل معه كما لو كان الوحيد في الدنيا.

أمّا ريلكه فيكون ولوجه إلى متحفه بموقف جدّ مختلف. فيمكننا تخيّل أنكلوب، يتأكله القلق، ملتفتاً برأسه من صورة لأخرى بحثاً عن انعكاسه في اللوحات المحيطة به على أمل أن يحظى بجواب ما يخفف

من شجنه الغرامي. بينما يكون ريلكه متقشفاً، مقتضباً، بصورة مغايرة. فمعرض الخريف ملتقى لعليّة القوم، وهو يجد، كما يقول، «بأن الناس المتجولين فيه (..) أكثر تشويقاً من اللوحات». واقع الحال أن المتحف، في رأي ريلكه، مؤسسة طابعها الاجتماعي شديد البروز حتى أنه يتعامل معه مثلما قد يتعامل مع مطلق تجمّع اجتماعي حافل. والتجربة الفنية - تأمّل وتفهّم الفن - لا يمكن أن تكون، في نظر ريلكه، تجربة جماعية. إنها معجزة، لكنها معجزة خاصة. «والمعجزة كلّما عاد المرء إليها، على حدّ قوله، يتبيّن بأنها لا قيمة لها إلا لشخص بمفرده، وهي هكذا حصراً للقديسين الذين تخاطبهم دون سواهم». وقد تجلّت هذه المعجزة، عندما وجد ريلكه نفسه، هو بالذات، وحيداً وسط الجمهور الغفير أمام لوحات سيزان. حينذاك كان التجلّي؛ أو ربما أن ما يحدث، كما كتب بورخس، هو «(كمون) تجلٍّ إشراقي (لا) يحدث». وفي الحالين، فالتجربة فريدة. إنها لا تحدث إلا مع فرد، حتى لو حدثت مليون مرّة مع مليون من الأفراد.

وتجربتي مع المتاحف متنوعة التنوع الكافي. فمثل ريلكه، زرتُ معارض كانت الحشود المتأنقة فيها تلهيني عن اللوحات. وزرتُ معارض خاوية على عروشها، تصدق عليها قولةُ ماسيدونيو فيرنانديز: «لو كان هناك غائب إضافي، لما علموا أين يضعونه». وزرت معارض مجموعات مشهورة منشورة مثل مستودعات مؤقتة وأخرى حميمة مثل أبهاء الاجتماعات الخاصة. ورأيت معارض منظمة كما لو كانت مسارات تربوية تعليمية أو معارض تبدو متروكة لما تجود به المصادفة من نظام غير ثابت. ورأيتُ معارض الموضوع فيها يحول بيني وبين رؤية ما تحويه من مواد، ومعارض أخرى موادها في تعارض شديد مع الموضوع. لكني في جميع الحالات حسبما تسعفني الذاكرة، مهما كان ما هو معروض، فالانطباع الذي يخلّفه المتحف - المعرض، الصالون، المستودع المؤقت، الحجرة الحميمة، المكان - في تمايز وتباين عمّا تخلّفه المواد المعروضة من انطباعات.

ذكراي الأولى عن المتحف هي ذكرى palazzo في فينيسيا حيث اصطحبتني مربيتي لزيارته عندما كان عمري خمسة أعوام. وأذكر القاعات الفسيحة والسقوف العالية، والضوء الرمادي المذهّب الذي كان يغلّف الغبار في الحجرات، والانطباع الطاغي بأنني موجود في مسكن يقطنه غيلان عمالقة. ولكني أذكر أيضاً لوحة كبيرة، مشهد معركة، وفيها رجال صغار الحجم يتدفقون متداخلين مثل النمل وذلك على متن مركب فوق بحرٍ أخضر قاتم الخضرة، وأذكر الخطوط المتصالبة للمجاذيف. أذكر هذه اللوحة بجميع تفاصيلها المليئة بالحياة، كما لو كانت تلك التفاصيل جزءاً من تاريخ خارق لمغامرة ما كنت قد سمعت شيئاً عن بدايتها كما أنني سوف تفوتني نهايتها. كان قصر الغيلان مكاناً أزوره برفقة مربّيتي وبعض صغار السوّاح الذين كانوا يمشون وراءنا من حجرة لحجرة. وكانت تلك اللوحة قد أصبحت لي، أنا بالذات، وهي معركة اعتباراً من تاريخ ذلك اليوم بات عليّ أن أراها المرّة تلو المرّة في أحلامي، وكنت أنا الوحيد القادر على الوصول إليها.

كل تبادل فكري، كل محادثة، كل قراءة، كل رؤية للوحة، لمسرحية، لفيلم، كل تأمل لغروب شمس أو لوجه يلفت النظر، كل سماع لقطعة موسيقية أو لتغريد الطيور، كل رصد - أستجيب له أم لا -، كل اكتشاف، كل حدس، كل تجلٍّ إشراقي، كل بشارة سماوية، كل لحظة رحمانية تتم في مكان تحدّده، في دنيانا، مجلّدات في التاريخ وأطالس في الجغرافيا. وسماع موزار في كانيجي هال أو على عتبة معسكر اعتقال، تجربتان مختلفتان، ماهيتان مختلفتان، والاختلاف بينهما كاختلاف الثرى عن الثريّا. والرحّالة الواصل إلى إحدى هاتين الوجهتين، مهما تكن ظروف رحلته، ومهما يكن عدد الرحّالة الآخرين الواصلين معه، فهو يصل وحيداً بمفرده.

إن المجتمع يبدي شراسة غير مألوفة في الإعلان عن نواياه ومقاصده فيما يتعلق بنشاطاته، كما لو كنا، نحن الكائنات الاجتماعية، غير قادرين على فهم تلك النشاطات إلا من بعد إعطائها اسماً. وغالباً

جداً ما تكون تلك الإعلانات قائمة على التحذير (كما في المجتمعات الاستبدادية) من أن الصوت الرسمي لن يتقبل أدنى معارضة؛ وفي بعض الأحيان أيضاً، تكون مشابهة لشاشات الدخان (كما في مجتمعاتنا المزعوم بأنها ديمقراطية) التي تستخدم لإخفاء النشاطات الحقيقية ومقاصد السلطة. وفي أحيان أخرى أيضاً، إنما بصورة نادرة جداً، تنطق تلك الإعلانات بالحق. والمتاحف، بصفتها تشكيلات اجتماعية، هي بصورة منتظمة موضوع مثل هذه التصنيفات، وتبدو المعارض خاضعة بشكل مستمر وحتى متزايد لتأثير ذلك الهوس المسعور بإيجاد التصنيفات الذاتية. أما أنا، فليس لديّ ما ألوم عليه ذلك النشاط، بمجرّد أن نتعرّف على حقيقته، ليس كتصنيف حقيقي، وإنما محض عنونة عابرة. فيمكنني تنظيم معرض للفن الزنجي وأعنونه: «في قلب أفريقيا»، كما فعل في تورنتو متحف Royal ontario museum باذلاً جهدي من خلال ذلك لإلقاء نظرة نقدية شاملة على الوجود الاستعماري في تلك القارة؛ وهذان الموقفان محض تكريم للمعرض؛ لكنهما، معاً، لا يمكنهما التأثير في الرابطة الحميمة للمشاهد مع كل لوحة فنية موجودة في ذلك المعرض. ومن الواضح بكل جلاء بأنه كلما كان العنوان قوياً، ازداد المشاهد عناءً في خروجه من الحلبة الاجتماعية (على منوال ريلكه)، وفي تماسكه، وحيداً، وجهاً لوجه مع العمل الفني. إننا مصنوعون من مادة قوامها تاريخ وجغرافيا، تماماً كما هي المتاحف، ومثل تلك العنونات تشكل جزءاً من ذلك التاريخ ومن تلك الجغرافيا، حتى وإن تغيّر معناها بتغيّر اليد التي ترفع العنوان فوق المعرض.

وسوف يقال بأن التخلّص من تلك العناوين ليس مهمة صعبة وحسب، بل هي مهمة مستحيلة. وسوف يقال بأن التاريخ والجغرافيا ليسا المادة التي صُنعنا منها لا غير، وإنما هما أيضاً المادة التي صنعت منها الأعمال الفنية. وسوف يقال بأن العناوين تشكل محاولات قراءة ذلك التاريخ وتلك الجغرافيا في داخل العمل.

لكن تجربتي لم تكن كذلك. فأنا شخصياً، أنا المحدَّد بشرطَيّ الزمان والمكان، ما أزال أتغيّر في الزمان والمكان. أنا دائماً شخص آخر، ذاك الذي سوف يظهر عند المنعطف، ذاك المنتظر في الغرفة المجاورة، ذاك الذي، من بعد غد، سوف يندم أو سوف يوافق على ما أفعله اليوم لكنه لن يعود إليه مجدداً. نعم، أنا أتوجّه إلى عملٍ فني من بعض الأعمال ومعي زوّادتي التاريخية والجغرافية، ولكن الزوادة التي أحملها متبدلة باستمرار وتتيح لي أن أرى في ذلك العمل الفني شيئاً مختلفاً تقريباً في كل مرّة أعود فيها إليه. ولهذا السبب فأنا لا أمنح ثقتي للعناوين. فالعمل الفني في جوهره لا يحمل أي حكم.

من المفروغ منه أن لا شيء سوف يردع المجتمع عن هوسه المسعور بوضع النياشين. فهناك شعور بالطمأنينة، موهومة أم غير موهومة، عندما يقال هذا متحف للفن الحديث، وهذا متحف للحرف المحلية، ومتحف بحري، ومتحف تاريخ طبيعي أو تاريخ الزنجيّة أو الهولوكوست. وتآلفُنا مع هذه العناوين يجعلنا، حتى في حال عدم وجودها، مندفعين إلى قراءتها. تخيّلوا معرضاً لأعمال فنية متنوّعة جُمعت تحت سقف واحد، دون عنوان. فهذا زائر يرى أمامه فنّاً رسمياً لا يجرؤ على التصريح عن اسمه؛ وذاك آخر، يرى فيه تشكيكاً بهذا الفن الرسمي. وهكذا دواليك. وإن حالتنا ميؤوس منها.

أو ربما ليس كلّياً. فكلمة متحف، كما تذكّرنا قواميسنا مصدرها من اليونانية Mouseion الذي يعني «مقرّ ربّات الإلهام». فهناك تلك النساء التسع يتابعن نشاطهن الغابر، ترجمة العالم إلى إشارات يمكن فك شيفرتها، والتي كلٌّ منها تحمل اسمنا الخفيّ بالإضافة إلى تحذير شخصي. ويمكننا، بصفتنا كمجتمع، مندّدٍ بفكرة الامتياز، أن نقرّر الكفّ عن تقديم ذلك السقف لهن، وأن نختار التَخلّص من المتاحف. لكن ذلك لن يكون له كبير أهمية في رأيي فربّات الإلهام لا بدّ مجتمعات في مكان آخر، ومن يدري فقد يجعلن من غابة الآردن صالونهن الجديد.

وإلى هناك سوف نذهب بحثاً عن مرايا أوسكار وايلد أو، مثل أنكلوب، لرؤية أولئك الأرباب والربّات الذين يتألمون كما نتألم، أو ربما معرفة تلك المعجزة الخاصة التي كان يرجوها ريلكه. مع الاحتفاظ تأكيداً، بالتنبيه إلى أخذ الحذر من هذه المعجزة. إذ يمكن أن توهَب لنا اللحظة الرحمانية، ولكن يجب أن تكون ردّة فعلنا على انسجام وتناغم معها. وفي مقطوعة له، يصف من خلالها منحوتة قديمة تمثّل جذع أبولون، يتوصل ريلكه المتفرج في الختام إلى هذه الخلاصة الباترة: «يجب عليك تغيير حياتك».

وهذا، لعمري، هو الشرط الوحيد.

بيوض التنين وأرياش الفينيق

«حيث لا يكون ناموس، لا يكون أيضاً خرقٌ للناموس»

«رسالة بولس إلى الرومان»، الأصحاح 17، 15.

1- تجميع

نحن كائنات ملتزمة بنظام. وفينا توجّس من السديم الفوضوي. أمّا التجارب فتأتينا خارج كل منظومة يمكن التعرّف عليها، خارج كل تعليل مفهوم عقلياً، وبدفقٍ أعمى غير مبالٍ بأي شيء. مع ذلك، وعلى عكس كل ما هو متوقّع بوضوح، نؤمن بالناموس وبالنظام. وإذ يعترينا القلق، نروح نرتّب كل شيء في مصنّفات، في أدراج مفهرسة، في تقطيعات متمايزة، وبمثل من به حمّى، نجري توزيعات، تصنيفات، نضع عناوين. ونعلم بأن هذا الشيء الذي نطلق عليه اسم العالم ليس له من بداية ذات معنى ولا من نهاية مفهومة، وأنه لا يحمل قصداً محسوساً، ولا منهجاً وهو منطلقٌ مع جنونه. لكننا نصرّ ونؤكد: لا بدّ من وجود معنى، لا بدّ أنه يدلّ على شيء ما. حينذاك نعمد إلى تقسيم المكان فنجعل منه مناطق ونجعل من الزمن أحقاباً وعصوراً، ولا يفوتنا أبداً إبداء الدهشة عندما يرفض المكان الوقوف عند الحدود العقلانية في أطالسنا وعندما يفيض الزمن عن التواريخ المتعاقبة بحكمة وتعقل في كتبنا التاريخية. وها نحن نجمع مجموعات من الأشياء ونبني لها دوراً، على أمل أن تلك الدور

سوف تعطي لما تضمّ انسجاماً ودلالة. وترانا نرفض الالتباس الكامن في كل شيء (أو في مجموعات الأشياء المصنّعة) والذي يسحر انتباهنا وهو يقول، كالصوت الخارج من علّيقة النار «أنا هو أنا». «عظيم، نضيف من جانبنا، لكنكَ أيضاً علّيقة ذات أشواك، Prunus spinosa»، وها نحن نصنفه في موضعٍ فوق أحد الرفوف.

وغنيٌّ عن القول، فما من شيء يُفترض بأن يشغل حصرياً رفّاً واحداً. على سبيل المثال، في إحدى قصص ج. ك. تشسترتون، كان الأب براون مكلّفاً بجلاء غوامض موت لورد اسكتلندي. وقد شكّلت الأدلّة الوحيدة المكتشفة في قصر اللورد المهدّم مجموعة غريبة من نوعها. البند الأول: كمية لا بأس بها من الأحجار الثمينة دون أي حامل لها. حسب الظاهر، لا بدّ بأن اللورد كان يحمل أحجاره في جيوبه، مثل النقود الصغيرة - الفكّة -. البند الثاني: أكداس وأكداس من تبغ النشوق، ليس في وعاء ولا في أكياس للنشوق، وإنما مبعثراً على معطف تنظيف المدخنة أو على البيانو. البند الثالث: مسنّنات دقيقة ونوابض معدنية، كما لو أن أحدهم قام بتفكيك لعبة آلية تاركاً قطعها مبعثرة هنا وهناك. البند الرابع: مجموعة من الشموع لكن دون وجود أي شمعدان. وقال أحدهم بأن من المستحيل على العقل البشري، مهما كانت مرونته، اكتشاف أدنى علاقة بين تبغ نشوق، وألماسات، وشموع، ومسنّنات ساعة.

غير أن الأب براون زُيّن له أن يلمح تلك العلاقة. فاللورد المرحوم كان يمقت الثورة الفرنسية ويبذل أقصى جهده ليعيش على نمط قدامى البوربون. فكان يقتني النشوق لأنه دليل الرفاه والعزّ في القرن الثامن عشر؛ والشموع لأنهم كانوا يستنيرون بها في القرن الثامن عشر؛ وقطع الحديد لأنها تذكّره بولع الملك لويس السادس عشر بتصنيع الأقفال، والألماسات، لأنها استعادة لذكرى عقد ماري - أنطوانيت.

«يا لها من فكرة خارقة! صرح فلامبو. هل تظن بالفعل أن هذا يمكن أن يكون صحيحاً؟

-انا على يقين بأن هذا غير صحيح، ردّ الأب براون. لكنك للتوّ جزمت بأن احداً لا يمكنه اكتشاف علاقة بين تبغ، والماسات، وقطع حديدية، وشموع. فقدّمتُ إليك تفسيراً لا على التعيين، عفو الخاطر. وأنا مقتنع بأن الحقيقة راقدة في مكان آخر(*)».

وها هو يعود ليقترح بأن اللورد المرحوم كان يعيش حياة مزدوجة، وأنه كان لصاً. فهو يستنير بالشمع في البيوت التي يقوم بنهبها؛ ويستخدم تبغ النشوق، على غرار أنجس المجرمين، كي يرمي بعضاً منه في عيون مطارديه؛ أما الألماسات والمسنّنات الصغيرة فتفيده في قصّ زجاج النوافذ. وسأله المحقق:

«هل تلك هي المعطيات الوحيدة التي تجعلك تؤمن بهذا التفسير؟

-انا لا أؤمن به، ردّ القسّ بجمود؛ لكنك كنت تقول بأن أحداً لن يكون بإمكانه إيجاد رابطة بين هذه الأشياء الأربعة».

وتابع الأب براون بأن بالإمكان العثور على تفسير أبسط. فالمرحوم اكتشف الألماسات في مقرّه وأراد أن يحتفظ بسرّية هذه اللقية. وتبغ النشوق يفيده في شراء موافقة الفلاحين كي يستكشفوا له المغاور على ضوء الشموع.

«هل هذا كل شيء؟ سأل فلامبو، بعد صمت طويل. هل شغّلنا كل تفكيرنا لا لشيء إلاّ لنصل إلى هذا الاستنتاج البليد؟

-آه، لا، ردّ الأب براون. (..) أنا لم أقترح ما قلت إلا لأنك رحت تزعم باستحالة الربط بين التبغ وحركة ساعة، بين الشموع وأحجار ثمينة برّاقة. فيمكن لعشر فلسفات، كل فلسفة منها أشدّ ضلالاً وخطأً من الأخرى، أن تأتي مطابقة للعالم نفسه الذي نحن فيه».

(*) الاستشهادات عن «قوة بصيرة الأب براون» مأخوذة من ترجمة إميل كامير، بيرّان وشركاه، باريس، 1926.

نعم، ويمكن لعشر منظومات مغلوطة اختراع نظام لضبط عالمنا.

فالبناء العجيب المعروف باسم متحف هو، قبل كل شيء، مكان نظامٍ، حيّز منظّم، مجموعاتٍ مسبقة التحديد. وحتى المتحف الذي يضمّ مجموعة أشياء ظاهرها الغرابة لكنها مجتمعة سويّاً، على ما يخطر في تفكيرنا، ودونما قصدٍ محدد، سوف يوضع له تعريف (مثلما سبق أن قلت) على أساس عنوان خارج عن ماهية كل عنصر من معروضاته: فهناك ماهية صاحب المجموعة، مثلاً. إن أول متحف جامعيّ - أول متحف بُني من أجل دراسة مجموعة محددة من الأشياء - هو Ashmolean Museum، في أوكسفورد، والذي تأسّس في عام 1683. كان مركز القلب فيه مؤلفاً من مجموعة أشياء غريبة عجيبة جمعها اثنان باسمهما جون تراديسكانت، الأب والابن، خلال القرن السابق لذلك التاريخ، وأُرسلت من لندن إلى أوكسفورد على متن بارجة شراعية. فمن بين تلك النفائس كان هناك:

صدرة بابلية
بيوض متنوعة الأجناس قادمة من تركيا؛
وواحدة منها يُزعم بأنها بيضة تنين.
بيض من عيد فصح آباء أورشليم الأوائل.
ريشتان من ذيل الفينيق.
مخلب طير «الرخ»: الذي، على ذمّة الرواة،
يقدر على حمل فيل والطيران به.
طير الدودو من جزيرة موريس؛ وهو لا يقدر
على الطيران بسبب ضخامة حجمه.
رؤوس أرانب برية بقرون غير متناسقة بطول
ثلاث بوصات
السمكة - الضفدع، وسمكة أخرى
مدرّعة بإبر واخزة.

مواضيع متنوعة منحوتة في نوى الخوخ،

كرة من نحاس وقصدير لتدفئة أيدي الراهبات.

ألا فليست ريشةٌ من الفينيق وكرة لتدفئة أيدي الراهبات بأحسن حالاً في التوافق والترابط مما كان عليه تبغ النشوق، والألماسات، ومسنّنات الساعة، والشموع. مع ذلك، فما يشكل وحدةً ما بين مواد هذه القائمة الخارقة، هو تحديداً الافتتان الذي فرضته تلك المواد، منذ ثلاثة قرون خلت، على فكر وقلب جون ترادیسکانت، الأب والابن. وسيّان أكانت تلك المعروضات شاهداً على جشع أو على فضول آل ترادیسکانت، أم كانت انعكاساً لرؤيتهما للعالم أو انعكاساً للخريطة المعتمة الغامضة لروحيهما، فإن من كانوا يزورون الـ Ashmolean في نهاية القرن السابع عشر إنما كانوا يدخلون إلى فسحة منظمة، إذا أمكن القول، وفق الشغف المسيطر لدى الترادیسکانت، أباً وابناً.

لقد قلت بأننا كائنات ملتزمة بنظام، وأننا نفتش عن النظام. غير أننا نعلم، مع هذا، بأنه ما من نظام بريء، حتى ذاك النابع من شغف شخصي. إن كل منظومة تصنيفية تُفرض على أشياء، على بشر، على أفكار، يجب النظر إليها بعين الريبة ما دامت، حكماً، تضفي معنى على تلك الأفكار، أولئك البشر، تلك الأشياء. فالشموع ومسنّنات الساعات في حكاية الأب براون تكتسي بطابع السخرية والتهكم من خلال التعداد؛ والصدرة البابلية وبيض الفصح في متحف أشمولان تصوغ مفهوماً حول الملكية الخاصة الرائجة في القرن السابع عشر.

وقد يكون للعرض التأريخي المتسلسل لبعض تلك القوى التنظيمية بعض الفائدة.

ففي أوروبا، يمكننا إرجاع عادة عرض ما تهواه نفوس بعض الأفراد أمام أعين الجمهور إلى القرن الخامس عشر. في عصر كان الملوك قد بدؤوا خلاله بتجميع أهم المجموعات الفنية - في فيينا، في الفاتيكان، في الأسكوريال (في إسبانيا)، في فلورنسا، في فرساي -،

وكان هناك مجموعات أصغر وأقل تأثراً بالصبغة الشخصية قد بدأت أيضاً بالتشكّل. من بينها مجموعة إيزابيل ديست، زوجة المركيز دومانتو، والتي، بدلاً من شراء أعمال فنية لأسباب دينية أو بهدف تزيين بيتٍ ما، بدأت بجمعها لقيمتها بالذات. حتى تاريخه، كان الأغنياء يقتنون أعمالاً فنية لإضفاء الجمال أو الوجاهة على مكانٍ محدد. أما إيزابيل، على العكس، فخصصت مكاناً ليكون الإطار الناظم لبعض الأعمال الفنية المجموعة، وفي الكاميرينو Camerino الخاص بها - تلك الحجرة التي قدّر لها أن تنال شهرة في تاريخ الفن باعتبارها أحد أوائل المتاحف الخاصة - كانت إيزابيل تعرض «لوحات مزوّدة بشرح تاريخي، بريشة خيرة الفنانين المعاصرين. كان لديها «عينها» المتجسّسة: إذ كلّفت عميلها بالتقرّب من مانيتيا، جيوفاني بيلّيني، ليونارد دافنشي، لوبيرو جان، جيو جيون، رافائيل، ميكيل أنجلو. والعديد بينهم التزموا حيالها.

بعد مضيّ قرن من ذلك التاريخ، انتشر الولع بتجميع الأعمال الفنية ليغزو ليس دور أغنياء الأرستقراطيين وحسب، وإنما أيضاً بيوتات البورجوازية، والنظام الذي سيطر على مثل تلك المجموعات كان انعكاساً للنظام الخاص بالهيئة الاجتماعية، ما تعلّق بالوسائل المالية أو بالشأن الثقافي. وما وصفه باكون بأنه «نمط الطبيعة الشاملة التي تم حصرها على الصعيد الخاص»، كان بالإمكان رؤيته في صالونات العديد من المحامين والأطباء. وأحياناً، عندما كانت الموارد المالية لا تتوفّر، راح جامعو الأعمال الفنية يلجؤون إلى وسائل ذكية متفنّنة. ففي 1620، جمع العلاّمة كاسيانو دال بوتزو، في بيته بروما، ليس النماذج الأصلية للأعمال الفنية، النماذج الأصلية في أشهر الصروح، عيّنات التاريخ الطبيعي التي يطلبها نظراؤه الأوفر ثروة، وإنما رسوماً، أوصى بها رسّامين محترفين، من كل صنف ولون، ومما يتصل بمخلوقات وتحف غريبة. وأطلق على مجموعته تلك اسم «متحف الورق». هنا أيضاً، كما في كاميرينو إيزابيل وفي مجموعة آل تراديسكانت، فالقصد المهيمن، النظام المفروض، كان

شخصياً، فهو جشطالت Gestalt – شكل – نابع من تاريخ شخصي – وفيه سمةٌ إضافية: الأشياء ذاتها لم يعد من الضروري أن تكون «حقيقية». فهي مذ ذاك بات بالإمكان الاستعاضة عنها برسوم تمثلها، أي بخيال ينوب عنها. ونظراً لأن تلك «النسخ الثانية» أقل كلفةً بكثير وأن اقتناءها أسهل بكثير من اقتناء النسخ الأولى الأصلية، فإن «متحف الورق» جاء بفكرة مفادها: لم يعد الأغنياء الموسرون هم وحدهم القادرين على جمع اللوحات – بحيث يكونون ملاّكاً، بمعنى من المعاني، لأسلوب التاريخ.

في فرنسا، على أي حال حتى الثورة الفرنسية، كان الرأي المستقرّ في الأذهان أن «التاريخ» امتيازٌ وحكرٌ لطبقة وحيدة دون سواها. وعندما، في عام 1792، في غمرة التغيّر الاجتماعي، كُرّس «اللوفر» متحفاً لعامة الناس، انبرى الفيكونت الروائي فرنسوا رينيه دوشاتوبريان، في احتجاج مترفّع على فكرة الماضي المشترك بين الجميع، ليصرّح بأن الأعمال الفنية المجمّعة على تلك الصورة لم يعد فيها أي معنى تقوله، لا للخيال ولا للقلب. وبعد مضيّ سنوات، عندما أنشأ الفنان وجامع التحف ألكسندر لونوار متحف «الصروح» الفرنسية من أجل الحفاظ على سلامة التماثيل والمنحوتات في القصور، والأديرة، والقلاع، والكنائس، المنهوبة على يد «الثورة»، أشار شاتوبريان بلهجة باترة إلى تلك المجموعة من الأطلال والقبور العائدة لجميع القرون، والمجمّعة «دون تناسق ودون سبب وجيه» في أروقة دير بوتيه – أوغسطين – صغار الأوغسطينيين.

في دنيا جامعي التحف والآثار الفنية، الرسميين والخاصين، لم يُعر أحد شاتوبريان أذناً صاغية. وبعد الثورة الفرنسية، لم تعد مجموعة الأشياء القديمة مجرد تسلية مقتصرة على الأرستقراطية بل أصبحت تمضية وقت لدى البورجوازية، أولاً أثناء حكم نابليون، أكبر الهواة تعلقاً بأبهة روما الغابرة، ومن ثمّ في ظل الحكم الجمهوري. ومع مطلع القرن التاسع عشر، كان عرض المقتنيات من أيام زمان، للوحات معلمين قدامى أو لكتب قديمة، قد أصبح هواية ثانوية رائجة في الطبقات الوسطى.

وراحت تجارة التحف القديمة تزدهر. وهكذا فقد احتفظ جامعو التحف بمقتنيات سرية لكنوز ممّا قبل الثورة وهي ما راح «الأغنياء الجدد» - حديثو النعمة - يشترونها لعرضها في متاحفهم الخاصة. في تلك الدور البورجوازية من القرن التاسع عشر، كان الفن والجمال علامة تدل على أوقات الفراغ والتسلية؛ وأما ما هو مفيد، فيُترك للعمال. «تأمين العيش؟ تساءل الأرستقراطي فيلييه دو ليل - آدم. الخدم سوف يوفّرون لنا ذلك». وفي قرارة مثل تلك الذهنية، أصبح المتحف فسحة طوباوية، التعبير الصريح عن فلسفة طبقية.

وطرأ تغيّر جديد في النصف الأول من قرننا، عندما تحوّل المتحف إلى سوق. ففي العالم قاطبة، إنما على وجه الخصوص في أميركا الشمالية، حيث المجموعات الفنية تعتبر رموزاً للكيان الشعبي العام، تكاثرت المتاحف تكاثر الفطور. وكانت رسالة تلك المتاحف الجديدة الردّ على ثلاثة مخاوف متمايزة ومتزايدة وبات يشعر بوطأتها جامعو التحف الجدد، الذين راحوا يمارسون نشاطهم داخل نطاق مجتمع مركنتيلي وتحت ظلال حربين كونيتين: الخوف من الضياع، والخوف من التلف، والخوف من الكثرة الزائدة عن الحدّ. أما الخوف الأول فجعل البحث يتجه إلى بناء يؤمّن عدم تبعثر المجموعة، ما دامت القيمة آنذاك هي القيمة الكمية. والخوف الثاني تطلّب اتخاذ احتياطات كفيلة بوقاية المجموعة من عاديات الزمن والطقس، وكذلك من السرقات، وأخيراً استدعى الخوف الثالث وجود مساحة تتيح للمجموعة التزايد - إمكانيات التخزين وإعادة العرض. ونظراً لشراسة التنافس، حدّدت مقاييس خارجية للمقياس الجمالي لتحديد ما كان أثراً فنياً وما لم يكن سوى أثرٍ مصطنع غير ذي بال، ما كان ذا رفعة، وبالتالي فهو ثمين القيمة، وما لم يكن سوى بهرجة مشكوك بأمرها. وبغتة، أصبح من توابع المتحف بالذات مهمّة الناقد كما أن مجرد عرض شيء ما في متحف يصبح بمنزلة تعريف لطبيعته. وبات المتحف يتباهى مذ ذاك بأنه يقدم عرضاً «واقعياً»

للشيء المعروض: أي الشيء بأبعاده الثلاثة (حتى عندما يكون نسخة ثانية كما في «متحف الورق»)، وليس مجرد وصف أو شرح. لكن هذا الحضور الواقعي ظلّ، بالطبع، مستعصياً على التمحيص، وإن كان مقبولاً على ذمّة العارض. ثم كان منع اللمس حيث أصبح الشـيء المعروض حرفياً كما لو فوق منصة عالية وهذا ما رفع من قيمته كعيّنة ثمينة، علماً بأن مجرد رفعه فوق ذلك العرش المنيع أضفى عليه نوعاً من الصبغة الأرستقراطية.

لقد عرّفنا مارسيل ديشان بكل وضوح على الطابع الاعتباطي لتلك العملية المتطورة، وهو الذي عرض منذ 1914، عجلة الدرّاجة الهوائية، تحت بطاقة: عجلة درّاجة. وحسب رأي ديشان، فهذه البطاقة والمكان الذي عُرض فيه ذلك الشيء من شأنهما إعطاؤه ضمن إطارٍ ساحر أرفع ماهية. وكانت هذه اللفتة من طرف ديشان كافية لينسب إلى نفسه إعطاء المتحف دور النقد الذي يحدّد الأثر الفنّي ويضم النقد ليكون جزءاً لا يتجزأ من الإبداع نفسه.

2- الفصل

غير أن جميع هذه الأنظمة، جميع هذه المنظومات، جميع هذه الطرائق في تجميع الأشياء وترتيبها داخل حيّز معيّن، جميع هذه القواعد المختلفة التي تهيكل عناصر مجموعة ما تبعاً لتسلسل ما وبوجود دلالة ما، كانت بحاجة إلى الطرف المعاكس، إلى المرآة، إلى متلقيها - إلى قارئها. إذ مع إنشاء المتاحف العامة وُلدت الحاجة لابتكار جديد، ألا وهو الجمهور. ومع الجمهور انبثقت قضية الدخول إلى المتحف.

فعندما يقدّر لمجموعة فنية خاصة، وشخصية، وسرية، أن تصبح عامة، أو عندما تقرّر سلطة ما فتح أبواب متحف للعموم، تفقد كل قطعة من المجموعة الفنية آنياً هويتها الفريدة كأثر فني أو كشاهد أثري، كعينة من التاريخ الطبيعي أو من أي نشاط إنساني، لتصبح تجميعاً أوسع مجالاً من أي جزء على حدة (ومختلفاً عنه). لأنها تصبح، باجتماعها، تعريف

تصنيف أو مفهوماً نوعياً: «فن حديث» أو «حضارة ما قبل التاريخ»، «فن القهوة» أو «تاريخ عسكري»، «حياة ديكنز» أو «العرف اليهودي».

إن لوحة بريشة جويس ويلاند، عندما توضع داخل حَرَم متحف Winnipeg Art Gallery، لا تعود مثلما كانت لدى خروجها من تحت يدي الفنان، ولا ما كانت ستؤول إليه لو استقرت في صالون أحد الأمراء، وإنما هي، مثلاً، سوف تعتبر عيّنة من الفن الكندي في القرن العشرين. وداخل حَرَم متحف Calgary Glenbow Museum، لن تعتبر بطانية الـ Blackfoot قطعة جميلة منسوجة لتدفئة شخص ما، وإنما أثراً باقياً من ماضٍ جرى توثيقه (في نظر زيد) أو اتهاماً بوضع اليد إمبريالياً (في نظر عمرو). إن المكان يعرّف محتوياته بمفردات هي في الآن ذاته نوعية وعمومية، تحت عنوان إجمالي - عنوان مصمَّم ليصار إلى إدراكه «ديمقراطياً» من طرف ذلك الابتكار الآخر الجماعي والذي اسمه الجمهور.

هذا مع العلم بأن الجمهور عندما يصل إلى الأشياء المتنوعة التي ضُمّت في مجموعة تحت السقف نفسه، تولد مفارقة. لأن الجمهور، إذا ما أراد إدراك المجموعة بما يتجاوز حدود العنوان العام الذي يندرج تحت اسم المتحف، فيجب عليه «فصل» كل قطعة عن المجموع، يجب عليه أن يراها خارج السياق الإجمالي، أن يعيد إليها فرديتها. وهذا صحيح على وجه التحديد في حالة الأعمال الفنية؛ فمن يريد أن يكون بإمكانه «قراءة» مادة معروضة، يجب عليه الإشاحة عن كل التوصيفات التفسيرية، ورفض معونة التوضيحات التاريخية والجغرافية المقدّمة من طرف منظّمي العرض، ونسيان النقاد، والكاتولوغات، والدراسات الملخّصة، للوقوف وجهاً لوجه أمام الأثر الفني مستعداً لكي «لا» يفهم كل شيء، في تلك الحالة من نصف - الفهم، وهي الحالة في ردّة الفعل الجمالية أو في الانفعال، معيداً بلك خلق غوامض الخلق الإبداعي، جهد الإمكان.

من أجل ذلك، وفي هذا ما فيه من المفارقة، يجب القيام بخطوة إضافية. إن «الجمهور» الذي تمّ ابتكاره بجهد جهيد، ذلك الشعب الذي بذلت الحركات الشعبية، كما هو حال الثورة الفرنسية، ما في وسعها لفتح الطريق أمامه كي يصل إلى الفن، الحشد المتجمّع في قطعان والذي يحتاج إليه كل حكم لتعليل وجوده، يجب عليه بدوره أن يتفكك. فالزمر، والأدلاء، والزيارات المنظمة التي تقود جموعها في متاهة متحفٍ من المتاحف، أمورٌ لا تشوبها أدنى شائبة - من وجهة نظر سطحية. فهذا النشاط قائم على السياحة، وليس على إمعان النظر؛ على الدعاية الثقافية، وليس على المعرفة، على ارتباط عام بالمواضعات تبعاً للطبقة الاجتماعية أو للعمر، ونادراً ما ترتبط بتجلٍّ إشراقي. فإذا أراد الجمهور أن يرى، كان عليه الرجوع إلى فرديته، والاعتراف بالرؤية الرسمية أو المجادلة فيها؛ وكل من أراد أن يرى، لزامٌ عليه الوقوف منفرداً أمام إبداعٍ منفرد، مسمياً هو بالذات ما يمسّ أعماق نفسه. ولزامٌ على التصوّر الكلي الذي تقوم عليه فكرة المتحف - عرض جماعي مخصّص لجمهور جماعي - أن يصير هباءً منثوراً، أن يُنبذ، أن يدمَّر، كي تكون لتجربة زيارة المتحف معنىً يُعلي السياحة البسيطة. ولكي يصبح المتحف مكان إشراقٍ وتجلٍّ، ففكرة المتحف بالذات يجب أن توضع على بساط المجادلة.

على سبيل المثال، فربما كان لزاماً على المتاحف، بفضل هيكل عمراني بعيد قليلاً عن المألوف، التأكيد على ما ليس في صالحها الشخصي. فعلى الرغم من نواياها الأوتوقراطية، كانت أبنية القرن التاسع عشر الهائلة الحجم، تلك القصور المهيبة التي تخاطب زوّارها قائلة: «أنتم تدخلون إلى هيكل، إلى مكان فخيم أعظم شأناً من أيٍّ من بيوتكم»، على صواب بما يلي: من خلال الطابع غير الودي، وحتى الباعث على الرهبة، للفسحة الرحيبة التي كانت تعرضها، فهي تعطي للمشاهد إمكانية اعتبار ما يراه محض تحصيل حاصل بل وتفرض عليه التعرّف على أن الأهمية الافتراضية للمعروضات ما هي غير افتراضية في واقع

الحال، وبأن صوت السلطة، من خلال رخامها وأطرها الذهبية يخنق صوت الانفعال. وإنما بسبب السلطوية الظاهرة بجلاء في عمران اللوفر راح ديشان، في أيام الشيخوخة، يقول بأنه لم يدخل إليه منذ ما يزيد على عشرين عاماً لأن مجموعاته الفنية عشوائية، ولأن القيمة المنسوبة إليها عشوائية أيضاً؛ بأن جميع الأصناف من لوحات أخرى يمكنها أن تحلّ محلّ تلك المعلّقة على جدرانه الجليلة، وبأنه لا يريد، بحضوره، إعطاء مصداقية للاختيار الرسمي.

مهما يكن، فإن زيارة اللوفر، لكل من هو قادر على التفريق بين الحاوي والمحتوى، بين المجموعة وكل لوحة على حدة من اللوحات المجمّعة، بين المساحة التي تعطي انطباعاً موحداً والرغبة المتأثرة بهذا الطابع الموحد، يمكن أن تشكّل رحلة شخصية وتعريفاً شخصياً للذات، ويمكن للعلاقة الناشئة بين زائر بعينه ولوحةٍ بعينها أن تكون مثل علاقة روبنسون كروزو مع الجزيرة المهجورة التي يجب عليه المعاناة فيها والسكن مع هذا فيها - بغوامضها، ومخاطرها، وصعوباتها الشاقة، وعجائبها التي لا نهاية لها.

في روايته Beloved، كتب طوني موريسون يقول: «الوصول إلى مكان ما يمكن فيه التعلّق بمحبة كل ما نريد - انعدام الحاجة للحصول على ترخيص بالرغبة والاشتهاء -، ألا، (هذه)، هذه هي الحرية»(*). ويمكن للمتاحف أن تكون تلك الأماكن، ولكنها لا يمكن أن توجد دون هيكلية، دون ترتيب منظم، لأن من طبيعة كل معرض لا على التعيين، مقصودٍ أم لا، معلنٍ أم لا، أن يتيح لنا، نحن الذين نتوافد إليه، نحن الجمهور، قراءة نظام مسبق فيه، ورؤية تشكيل جديد «حسن الترتيب» للأصل، بحيث يصبح تجوالنا فيه مفهوماً في الذهن. لكننا في الوقت ذاته، في سبيل الاستمتاع بالحرية الضرورية لتوفير إمكانية تجاوز

(*) ترجمة هورتنس شابربيه وسيلفيان روي، بروغوا، 1998.

القراءة «المقولبة» لأثرٍ فني، مهما كان ذلك الأثر، وللتعرف على التجربة الجمالية الموجودة دائماً وبصورة حتمية على تخوم الوعي، يجب علينا قلب ذلك الترتيب الذي نحسّ به تخميناً، التصدّي له، وضعه على بساط المناقشة. وللخروج على القواعد، لا غنى لنا عن قواعد، و، هذه القواعد الجديدة يضعها المتحف بين أيدينا. والطابع الذي يبعث قليلاً على الرهبة في الفسحة المترامية للمتحف، والتسلسل الهرمي للمعروضات بشكل صريح تبعاً لمراتبها ومختلف مستويات المعاناة في الوصول إلى المجموعات هي أمور جوهرية لمطلق تجربة جمالية مثمرة. ألا وليس المتحف وإنما الجمهور هو من يجب أن يكون ميسّراً للوصول إلى الانبهار؛ ولزامٌ على كل زائر أن يطالب لشخصه بالذات ببيضة تنين أو بريشة فينيق. والجمهور يجب أن يكون ميسراً لهذا، ليس بصفته كتلة موحدة أو مقولبة بصورة مثالية، وإنما بصفته مجموعة متنافرة من أفراد يحملون إلى الصالات المقولبة للمتحف رغباتهم النوعية وتنوّعاً في المفاهيم ذا طابع فوضوي سليم وصحي. وذاك لأن الرغبة، مثلما نعلم جميعاً، ليست قوة جماعية بل هي ذات طابع حميم بصورة جوهرية، إنها حسٌ شخصي، شبيهة بالتذوق والسماع، وبفضلها يمكن استكشاف العالم.

على الواجهة ذات التاريخ 1937 لمتحف «الإنسان»، في باريس، نُقشت هذه الأبيان لبول فاليري، إنها «جواز المرور» لكل شخص يقف على أبواب المتحف طالباً السماح بالعبور:

مِن مسؤولية مَن يَعبُر

أن أكون قبراً أو كنزاً

أن أتكلم أو أن ألزم الصمت.

هذا أمرٌ لا يتصل إلا بك

فيا أيُّها الصديق لا تدخل دونما رغبة.

VII

الجريمة والعقاب

«هناك قضية رسول الملك. إنه
حالياً في الحبس، وقد وقعت عليه
الإدانة؛ أما الدعوى فلا يجوز أن
تبدأ قبل الأربعاء القادم؛ وأمّا
بشأن الجريمة، بالتأكيد، فلن يكون
التطرّق إليها إلاّ من بعد كل الأمور الأخرى».
«وماذا لو أنه لم يقترف أبداً جريمته؟»
قالت أليس.
«في هذه الحالة، ستكون الأمور على خير
ما يرام، أليس هذا صحيحاً؟»
ردّت الملكة.

«من الطرف الآخر للمرآة»، الفصل الخامس



في الذاكرة

«كنت ادرس الكتّاب الكلاسيكيين وفوق راسي مسطرة معلم لم يكن اكثر من عجوز خامل.

-انا لم احضر ابداً دروسه، قالت السلحفاة «نانتازاي» وهي تتنهّد. كان يعلّم، على ما يقال، كل شيء.

-«صحيح تماماً، صحيح تماماً»، اكد كلب الغريفون مطلقاً، هو ايضاً، تنهيدة؛ ثم اخفى هذان المخلوقان راسيهما بين قوائمهما».

«اليس في بلاد العجائب»،
الفصل التاسع

من أين أبدأ؟

ففي كل يوم أحد، من 1963 إلى 1967، واظبت على تناول الغداء ليس في بيت والديّ وإنما في بيت الروائية مارتا لانك. كانت والدة لأحد زملائي في الدراسة، إنريك، وهي تسكن، في إحدى ضواحي بيونس أيرس، دارة كبيرة بسقف من القرميد الأحمر وحديقة ملأى بالأزهار. كان إنريك قد اكتشف بأنني أريد أن أصبح كاتباً وعرض عليّ أن أطلع والدته على عددٍ من قصصي. فقبلت. بعد أسبوع من ذلك الاقتراح، ناولني إنريك رسالة. أتذكر الورق الأزرق، والضرب غير المنتظم على الآلة الكاتبة، والتوقيع الضخم دون رشاقة، لكنني، خاصة، أتذكر الأريحيّة الفيّاضة في تلك الوريقات والتحذير الذي جاء في الخاتمة: «يا بنيّ،

كتبت تقول، تهانيّ، ولكن لا يمكنك أن تعلم كم أشفق عليك». كان شخص آخر، أستاذ اللغة الإسبانية، قد قال لي دون سواه بأن الأدب ربما يكون له أهمية كبيرة. ومع الرسالة أُرفقت دعوة للغداء يوم الأحد التالي. كان عمري خمسة عشر عاماً.

لم أكن قد قرأت الرواية الأولى لمارتا، وهي قصة نصف - سيرة ذاتية عن علاقتها السياسية والغرامية مع أحد الرؤساء المدنيين النادرين الذين استلموا السلطة بعد خلع بايرون. لقد فاز الكتاب بجائزة أدبية هامة ووفّر للمؤلفة تلك الشهرة التي تدفع الصحفيين لطلبها تلفونياً كي يسألوها عن رأيها في حرب الفييتنام أو طول تنوراتها الصيفية، وأما وجهها الشهواني العريض، المزيّن بعينين كبيرتين تبدوان على الدوام نصف مغمضتين تضفيان عليه هيئة حالمة، فكان يظهر بصورة منتظمة في المجلات والصحف.

إذاً، كل يوم أحد قبل موعد الغداء، كنتُ ومارتا نجلس سويّاً على كنبة عريضة ذات أزهار، وها هي بصوتٍ منبهرٍ متقطّع، كنت أنسب بهره إلى الانفعال، تحدثني عن بعض الكتب. وبعد تناول الوجبة، إنريك، أنا، ونفرٌ آخرون - ريكي، إيستيلا، توليو -، نبدأ، جالسين من حول طاولة في مستودع الحبوب - بالنقاش حول أمور السياسة ومن حولنا تضج شكاوى الـRolling stones. كان ريكي أفضل صديق، لكن إنريك هو من كان محطّ حسدنا لأن له صديقة صغيرة لا تنقطع عنه، إيستيلا، وكان عمرها آنذاك اثنا عشر أو ثلاثة عشر عاماً، وانتهى الأمر بينهما إلى الزواج.

لقد تبيّن لي في كندا، حيث أقيم في الوقت الحاضر، بأن فكرة مجموعة من المراهقين ينشغلون بالنقاش حول السياسة باقتناع يكاد يكون أمراً فوق التصوّر. أما، بالنسبة إلينا، فكانت السياسة جزءاً من حياتنا اليومية. وفي 1955، كان والدي قد أوقفته الحكومة العسكرية التي أطاحت بنظام بايرون، ومن انقلاب لانقلاب، بدأنا نتعوّد على رؤية المصفّحات تتقدم في الشوارع حيث كنا نسير في طريقنا إلى المدرسة.

راح الرؤساء يتعاقبون، والمدراء يتم استبدالهم تبعاً لمصلحة الأحزاب، وعندما بلغنا سنّ الثانوية علّمتنا تقلّبات السياسة بأن الموضوع الذي عنوانه «التربية المدنية» - مقرّر إلزامي حول النظام الديمقراطي - كان محض خيالٍ يبعث على التسلية والتفكهة.

والثانوية التي كنّا نتردد إليها، إنريك وأنا، كانت ثانوية Colegio nacional de Buenos Aires. وفي سنة دخولنا إليها، عام 1961، قرّر نابغة من وزارة التربية اختبار خطة تعليمية رائدة في ثانويتنا. فبدلاً من إعطاء الدروس لأساتذة من المدرسة لا غير، تقرّر وضع تلك المهمة بين أيدي أساتذة من الجامعة، ومعظمهم كتاب، روائيون أو شعراء، ومنهم نقّاد وصحافيون يكتبون حول الشؤون الفنية. وكان لأولئك الأساتذة الحق (وللحقيقة، كانوا يلقون التشجيع بهذا الصدد) في تعليمنا جوانب تخصصية جداً في مجالات عملهم. ولم يكن ذلك يعني أن نهمل الدراسات العامة؛ وإنما كان يعني، بالإضافة إلى اكتساب ثقافة عامة، لنقل في الأدب الإسباني، أن نمضي سنة دراسية كاملة في دراسة معمّقة لكتاب وحيد، «لاسيليستين» أو «دون كيشوت». فكان حظّنا كبيراً بذلك الأمر: إذ يتمّ إعطاؤنا التعليم الجوهري وفي الوقت ذاته نتدرب على التفكير بالتفاصيل والجزئيات، وهي طريقة أمكننا تطبيقها لاحقاً على العالم بأكمله وكذلك على بلادنا البائسة. وكان لا مفرّ من النقاشات السياسية. فما كان أيٌّ منا يخطر له بأن الدراسة تختتم وتكتمل مع نهاية الكتاب المدرسي.

وقلت بأن شخصاً آخر قبل تشجيعات مارتا لانك لي كان قد نبّهني إلى أن الأدب قضية جادة لا تقبل الهزل. وكان أهلنا قد شرحوا لنا بأن المشاريع الفنية لا يمكن أن تكون مشاغل ذات قيمة فعلية. فالرياضة تفيد الجسم، وقليل من المطالعة يمكن أن يعطي طلاء مستحباً، ولكن المواضيع الحقيقية هي الرياضيات، الفيزياء، الكيمياء، وقليل من التاريخ والجغرافيا. وكانت اللغة الإسبانية مدموجة مع الموسيقا والفنون

التشكيلية. وبسبب حبّي للكتب (التي كنت أجمعها بولع البخيل)، كنت أشعر بالخجل وبإحساس بالذنب مثل من يكون عاشقاً لوحش ممسوخ. أما ريكي، الذي كان يتقبّل غراباتي بعظمة ونبل الصديق الصدوق، فكان دأبه تقديم الكتب إليّ هديّة في عيد ميلادي، ومن بعد ذلك، في اليوم الأول من سنتنا الثانية في الثانوية، دخل أستاذ جديد إلى قاعة صفنا.

سوف أسمّيه ريفادافيا. دخل، حيّانا بالكاد، لم يشرح لنا موضوع محاضراته ولا ما يطالبنا به، وها هو، بعد فتح كتاب، يشرع بقراءة شيء كان مطلعه هكذا: «أمام الباب كان يقف بوّاب متيقّظاً. هناك رجل من المنطقة.. غير أن البواب قال بأنه لا يستطيع السماح بدخول الرجل في تلك اللحظة..» لم نكن قد سمعنا أبداً أي كلام عن كافكا، ولم نكن نعلم أي شيء حول الأمثولات الرمزية، غير أننا، في عصر ذلك اليوم، انفتحت سدود وأسوار الأدب أمامنا. ولم يكن ذلك يمتّ بأدنى صلة للمقطوعات الباهتة الكلاسيكية التي كان لزاماً علينا دراستها في كتب المطالعة في السنتين الخامسة والسادسة في دراستنا الابتدائية؛ كان شيئاً غامضاً وثريّاً، وكان ذلك يلامس أموراً شخصية ما كنّا لنقبل في يومٍ من الأيام بأنها أمورنا الخاصة تحديداً. فقرأ ريفادافيا علينا كافكا، كورتثار، رامبو، أكوتاغوا؛ حدّثنا عمّا يقيم له النقاد الجدد وزناً، وذكر لنا والتر بنجامن، وميرلو - بونتي، وموريس بلانشو؛ وشجّعنا على رؤية «توم جون»، رغم أنه كان محظوراً على غير البالغين؛ روى لنا بأنه سمع لوركا يلقي قصائده بالذات ذات مساء في بيونس أيرس، «بصوت زاخم يدويّ كالقنابل». لكنه، قبل كل شيء، علّمنا كيف نقرأ. لا أعلم إن كنا جميعاً قد تعلّمنا، بالتأكيد أن لا، ولكن الاستماع لريفادافيا وهو يقودنا عبر نصٍ من النصوص، عبر العلاقات بين الكلمة والذكرى، بين الفكرة والتجربة، شكّل لديّ تشجيعاً كي أنصرف بكل كياني مدى الحياة وإلى ولعي بالصفحة المطبوعة التي لم أنجح أبداً في التخلّص من إدماني على سمومها. إن طريقتي بالتفكير، طريقتي بالإحساس، الفرد الذي كنته في هذه الدنيا

وذلك الفرد الآخر، الأكثر تجهماً وغموضاً، والذي كنته وأنا وحيد مع نفسي بالذات، كل ذلك كانت ولادته في الجانب الأكبر منه في ذلك العصر الأول ذات يوم حين بدأ ريفادافيا القراءة في صفي.

ومن ثمّ، في 28 يونيه / حزيران 1966، حدث انقلاب عسكري بقيادة الجنرال خوان كارلوس أونغانيا وأطاح بالحكومة المدنية. وها هو القصر الرئاسي محاصر بالجيش والمصفحات، على بعد منازل قليلة من مدرستنا، وأما الرئيس أرتو إيليا، الشيخ والضعيف البنية (كان الرسّامون يعرضونه بصورة سلحفاة)، فطرد ركلاً بالأقدام إلى الشوارع. فأصرّ إنريك وألحّ كي ننظّم احتجاجاً. وكان أن تجمهر عشرات منّا على درج المدرسة منشدين الشعارات ورافضين الدخول إلى الصفوف. ووقعت اشتباكات. وقد تحطّم أنف أحد أصدقائنا في مشاجرة مع مجموعة من أنصار العسكر في الثانوية.

في هذه الأثناء، استمرت اللقاءات في بيت إنريك على حالها. وكان شقيق إيستيلا الشاب ينضم إلينا أحياناً، وفي أحيانٍ أخرى لا يكون هناك سوى ريكي وإنريك بمفردهما. ففي بعض الآحاد، كنت أغادر بعد الغداء متعللاً بحرج بهذه الحجّة أو تلك. ونشرت مارتا لانك العديد من الروايات الجديدة. لقد أصبحت مذ ذاك من أكثر الكتاب رواجاً ومبيعاً في الأرجنتين (وهذا لا يعني أنها كانت تكسب الكثير من المال) وباتت تتطلّع إلى أن يُعترف بها في الخارج، في الولايات المتحدة، في فرنسا. لكن ذلك لم يتحقق لها أبداً.

بعد حصولي على شهادة نهاية المرحلة الدراسية، أمضيت شهوراً قليلة في جامعة بيونس آيرس، ولكن الإيقاع الشديد الوطأة والقراءات الخالية من كل خيال خصب باتت تضجرني حتى الموت. أظنّ بأن ريفا دافيا والنقّاد الذين جعلنا نعرفهم من الأمور التي أفسدت عليّ متعة التناول البسيط: فمن بعد سماعي ريفا دافيا يروي، بصوته الهادر، مغامرات أوليس من خلال قصة لبورخس، «الخالد»، يكون الراوي فيها

هوميروس، الحيّ جيلاً بعد جيل، أصبح من العسير عليّ سماع شخص عاديّ يهرّ لساعات طويلة بشأن قضية الإشكالات النصّية من الترجمات الأولى للأوديسة. وكان أن رحلت إلى أوروبا على متن سفينة إيطالية من الأشهر الأولى من 1968.

على امتداد أربع عشرة سنة، جرى «تقصيب» الأرجنتين حيّةً. وكل من كان يعيش في الأرجنتين أثناء تلك السنوات كان أمامه أحد اختيارين: مقاتلة الديكتاتورية العسكرية أو تركها تزدهر. أما أنا فكان اختياري اختيار الجبان الرعديد: إذ حزمت أمري بعدم الرجوع. وعذري (علماً بأنه لا عذر لديّ) بأني لن أحسن استخدام السلاح. وأثناء تنقّلاتي الأوروبية، لاحقت، بكل تأكيد أخبار أصدقائي الذين خلّفتهم هناك في أرض الوطن.

لقد اشتهرت مدرستي دائماً بنشاطها السياسي، وعلى مرّ الأيام، تخرّج عدد كبير من السياسيين الأرجنتينيين من تلك الصفوف التي جلستُ على مقاعدها. وكان يبدو مذ ذاك بأن الحكومة اتخذت هدفاً خاصاً لتسدّد عليه، ليس المدرسة فحسب وإنما أيضاً تعقّب زملائي في الدراسة. كانت الأخبار عنهم تصلني بالقطّارة، شهراً بعد شهر. وها صديقان (أحدهما تعلّم العزف بمفرده على الهوتبوا وراح يقدم حفلات مرتجلة في حجرته؛ والآخر لفت الانتباه إلى أن سماع تلك المعزوفات كان «أشد إضجاراً من رقص المرء مع شقيقته بالذات») قُتلا أمام محطة بنزين عند مدخل بيونس آيرس. وهناك صديقة، يبدو كأن اسمها اليوم قد اختفى مع اختفائها، شديدة الهزال والنحول أكثر مما كانت عليه عندما رأيتها لآخر مرّة منذ اثني عشر عاماً، تمّ قتلها، في سن السادسة عشر من عمرها في سجن عسكري. وشقيق إيستيلا الذي لم يبلغ خمسة عشرة عاماً بالكاد، اختفى عصر ذات يوم بينما كان ذاهباً إلى السينما. ووضعت جثته في كيس بريدي على عتبة بيت أهله، وبالكاد تعرّفوا عليه بسبب التمثيل الذي تعرض له جثمانه. وريكي فرّ إلى البرازيل. وإنريك

يمّم شطر إسبانيا. أما مارتا لانك فانتحرت. لقد أطلقت على نفسها رصاصة، في مطبخها، بينما كانت سيارة تكسي تنتظر أمام بيتها لتأخذها لإجراء مقابلة في محطة إذاعية. والكلمة التي تركتها كانت تقول ببساطة: «لم أعد أطيق تحمّل كل هذا».

ومنذ سنوات قليلة، توقفتُ لبعض الوقت في البرازيل. في بيونس آيرس، كان أحد أشقائي قد قابل أم ريكي وأعطته عنوان هذا الأخير في ريو، وكان أن أوصل شقيقي إليّ ذلك العنوان. فاتصلت به هاتفياً. كان متزوجاً، ولديه أطفال وهو يدرّس الاقتصاد في الجامعة، وبذلت جهدي لأفهم ما كان قد تغيّر فيه، لأنه لم يكن يبدو أكبر سناً، وإنما هو بالضبط مختلف. تبيّن لي بأن كل ما كان يقوم به يبدو متباطئاً متمهلاً - طريقته بالكلام، حركاته، طريقته بالتحرّك. كان نوعٌ من التراخي قد سيطر عليه؛ وكان يبدو بأنه لم يعد يتأثر وينفعل إلا لأمور قليلة جداً.

لقد استقر به المقام في البرازيل، ورغم أن زوجته وأبناءه برازيليون، فهو ما يزال يشعر بأنه في بلد أجنبي. وروى لي بأن نفراً من المنفيين شكّلوا ما أُطلق عليه اسم «فريق الذاكرة». وفرق الذاكرة تلك، على ما شرح لي، كانت مكلفة بجمع وتدوين الجرائم السياسية حتى لا يكون بالإمكان نسيان أي شيء. فكان لديهم قوائم بأسماء الأشخاص الذين مارسوا التعذيب، والجواسيس، والمخبرين. واللجنة المكلفة بالـdesaparecidos في الأرجنتين، والتي أنشئت في 1983 على يد الرئيس ألفونسين من أجل التحقيق حول مصير آلاف الأشخاص الذين اختفوا أثناء الديكتاتورية العسكرية، قامت من بعد تحريات بتسجيل شهادات الضحايا ممن ظلّوا على قيد الحياة. كانت فرق الذاكرة تحتفظ بقوائم أسماء الجلاّدين، على أمل أن تأخذ العدالة مجراها ذات يوم. وأظن جانباً من الإحباط لدى ريكي مردُّه إلى رؤيته لما ستؤول إليه المحاكمات التي وعد بها ألفونسين: إدانات قليلة، توبيخات قليلة، ومن بعد ذلك العفو العام الذي صدر في 1991 عن الرئيس الجديد، كارلوس منعم.

وعبّرت له عن شدة استغرابي لكون أصدقائنا، ومدرستنا، ممّا استهدفته الحكومة. فشرح لي بأن العسكر كان لديهم مخبروهم. وأن من المخبرين من كان في المدرسة بالذات، كي يقدّم إلى الجلادين تفاصيل عن نشاطاتنا، بالأسماء، والعناوين، والتوصيف الشخصي. فوافقته على أنه قد وجد على الدوام مؤيدون ما انفكوا يدعمون علانية العسكر، لكني أضفت بأن المسافة بعيدة بين رفع راية التأييد للعسكر وبين التعاون المخابراتي الفعلي مع الجلاّدين.

هنا قال لي ريكي وهو يضحك بأنني على ما يبدو ليس لديّ أدنى فكرة عن الطريقة التي كانت تتم بها الأمور. فالعسكر لا يمكن لهم الاعتماد على شرذمة من الصبية يهتفون بزعبرات مثل «وطن، أسرة، كنيسة». بل كانوا بحاجة إلى أناس أذكياء، وفي أيديهم مصادر عديدة. وأعلمني بأن فريقه بحوزته مستمسكات مؤكدة بأن الأستاذ ريفادافيا، طوال سنوات عديدة، قام بنقل المعلومات التفصيلية عنّا إلى الحكومة العسكرية - وإن كنا طلابه. ولم ينقل أسماءنا فحسب، وإنما معلومات دقيقة حول موالاتنا ومعاداتنا. حول البيئة العائلية لكلٍّ منّا ونشاطاتنا المدرسية. فهو كان يعرفنا جميعاً حق المعرفة.

مضت سنوات على إعلام ريكي لي بهذا الأمر، ولم أكفّ عن التفكير به. أنا على يقين بأن ريكي ليس على خطأ. فأصبحت وفي رأسي تدور اختيارات ثلاثة:

-يمكنني أن أقرّر بأن المخلوق الذي كان له أبلغ الأثر في حياتي، الذي أتاح لي بمعنى ما أن أكون ما أنا عليه اليوم، الذي كان يتراءى لي على أنه الجوهر الصافي للأستاذ القادر على تحريك شعلة الإلهام والتجلّي، ما هو في حقيقته سوى وحش ممسوخ، وبأن كل ما علّمني إياه، وكلّ ما شجعني على محبته، فساد في فساد.

-يمكنني أن أحاول تسويغ أفعاله التي لا تسويغ لها وتجاهل كونها قد أدت إلى تعذيب أصدقائي وموتهم.

-يمكنني القبول بأن ريفادافيا كان في الوقت ذاته الأستاذ الجيد (و) عميل الجلادين، وأترك التوصيف ضمن هذا النطاق، كما اجتماع الماء والنار.

ولكني لا أعلم إلى أي الاختيارات الثلاثة أميل، ولا أيها الصحيح.

قبل أن أستأذن بالانصراف، سألت ريكي إن كان يعلم ما آل إليه ريفادافيا. فهزّ ريكي رأسه وقال لي بأن ريفادافيا ترك الثانوية ودخل إلى دار نشر صغيرة في بيونس آيرس، وبأنه يكتب دراسات توصيفية عن بعض الكتب لصاحب إحدى أهم الصحف السياسية اليومية في الأرجنتين.

وعلى حدّ علمي، فما يزال يعمل هناك.

«في الطبيعة البشرية علاج لمكافحة الطغيان، يحفظ لنا الأمان في ظل جميع اشكال الحكم».

صمويل جونسون

«.. سوف نفهم كل شيء، مثل جواسيس الله.. وراء جدران زنزانتنا، سوف نكون الوحيدين الباقين على الحياة بعد حرّاس واشقياء أهل النفوذ والسطوة الذين ما ينتهون في مدٍ وجزرٍ مع دورة القمر».

«شكسبير، الملك لير». V، 3،
(الترجمة الفرنسية لجاك
دريون، اكت سود، 1998).

تاريخنا ليل طويل من الظلم: ألمانيا هتلر، روسيا ستالين، جنوب إفريقيا الفصل العنصري، رومانيا تشاوشيسكو، صين ساحة تيانان مين، أميركا مكارثي، كوبا كاسترو، تشيلي بينوشيه، باراغواي ستروسنر وما لا نهاية له من مظالم أخرى تتألف منها خارطة عصرنا. نحن، فيما يبدو، نعيش إما في داخل، وإما بما يتجاوز مجتمعات طغيان مستبدة. لسنا أبداً في وضعٍ أمين، حتى داخل ديمقراطياتنا الصغيرة. فعندما نفكر بالمحرّض البسيط الذي كان كافياً ليدفع مواطنين فرنسيين بكامل أهليتهم للهزء أمام شحنات الأطفال اليهود المكدّسين في سيارات شحن، أو نفراً من الكنديين المتعلّمين ليقذفوا بالحجارة نساءً وكهولاً عاجزين في «أوكا»، لا يحقّ لنا الشعور بالاطمئنان والأمان.

والضوابط التي نزوّد بها مجتمعنا كي يظلّ مجتمعاً يجب أن تكون متينة، لكنها أيضاً يجب أن تكون مرنة. فما ننبذ، ما نحظر، ما ندين يجب أن يظل مرئياً، أن يكون دائماً تحت أنظارنا بحيث يمكننا العيش ونحن نختار يومياً ألا نقطع تلك الروابط الاجتماعية. وفظائع الديكتاتورية ليست فظائع لا إنسانية: بل هي بالعمق إنسانية - وهنا تحديداً مكمن السلطة. وكل نظام حكم قائم على قوانين تعسّفية - مصادرة، تعذيب، استرقاق - لا يبعد سوى خطوتين عن أنظمتنا الديمقراطية.

أما التشيلي فلها شعار غريب، «بالعقل أو بالقوة». ويمكننا فهمه على الأقل بطريقتين: كتهديد وحشي، بالتأكيد على القسم الثاني من المعادلة، أو بالقبول النزيه بهشاشة كل نظام اجتماعي، رجراج (كما قال الشاعر المكسيكي آمادو نرفو) «بين البحرين المتنافرين، بحر القوة وبحر العقل». ونحن أيضاً، في معظم مجتمعاتنا الغربية، نعتقد بأننا اخترنا العقل أكثر من القوة، وحتى هذه اللحظة يمكننا الاطمئنان إلى هذه القناعة. على أننا لم نتخلّص أبداً التخلّص الكامل من إغراء السلطة. ففي أحسن حالاته، سوف يتمكن مجتمعنا من البقاء على قيد الحياة بفضل محافظته على بعض التصوّرات المشتركة حول الإنسانية والعدالة، في إبحارٍ تحفّه المهالك، حسب مقولة شعاري الكندي، Amori usque ad mare - بين هذين البحرين الرمزيّين.

لقد صرّح أودان، والقولة معروفة حق المعرفة، بأن «الشعر لا يثير أحداثاً». وأنا من جانبي لا أعتقد بصحة هذه المقولة. فما كل كتاب يقدم إلينا تجلّياً، وإنما أبحرنا في أغلب الأحيان، تقود خطانا صفحة مضيئة إشراقية أو منارة قصيدة. فالدور الذي يقوم به الشعراء والقصّاصون في رحلاتنا المغامرة يمكن ألا يبدو ناصعاً على الفور، غير أن شكلاً من أشكال الردّ ربّما يكون قد طفا على السطح في تبعات ديكتاتورية أعنيها دون سواها، ديكتاتورية تابعتُ مجرياتها عن كثب خلال العقد الدامي من استلامها للسلطة.

لا أذكر اسمها، لكنها كانت في الصف الأدنى من صفّي في الـColegio nacional de buenos aires، وكنت قد تعرّفت عليها أثناء سنتي الثانية في الحلقة الثانوية، أثناء إحدى الجولات التي كان مشرفونا المتحمسون يحبون تنظيمها من أجلنا والتي كنا نكتشف خلالها فن تركيب ونصب الخيمة، ومتعة قراءة رولفو أو همنغواي من حول نار المخيّم، وغوامض أسرار السياسة. ما كانت عليه حقيقة تلك السياسة، ذاك ما لم نعلمه أبداً علم اليقين، إلا ما كان من أنها رجع الصدى لتصوّراتنا المبهمة عن الحرية والمساواة. مع مرور الزمن، قرأنا (أو حاولنا قراءة) مؤلفات جافة في الاقتصاد، وعلم الاجتماع، والتاريخ، لكن السياسة، في نظر غالبيتنا، ظلّت كلمة مريحة لنسمّي بها حاجتنا إلى الروح الرفاقية واحتقارنا للسلطة. وكانت هذه الأخيرة تشمل مدير الثانوية المحافظ، وكبار الملاك العقاريين البعيدين لمساحات شاسعة من باتاغونيا (حيث توجّهنا وخيّمنا هناك عند أسفل جبال الآند، وحيث، كما رويت، رأينا العائلات القروية التي تعيش حياتها المعزولة وهو ما لم يمكن لعقولنا تصوّره)، والعسكر الذين، في 28 يونيه / حزيران 1966، رأينا مصفحاتهم تتقدم بتثاقل في شوارع بيونس آيرس في موكب استعراضي، مثل العديد من المواكب المشابهة سابقاً، نحو القصر الرئاسي في Plaza de Mayo - ساحة مايو / أيار -. كانت قد بلغت في تلك السنة ستة عشر عاماً من العمر. في عام 1968، غادرتُ بيونس آيرس، ولم أشاهدها أبداً من بعد ذلك. كان لها صوت خالٍ من التفخيم، عذب وصاف، وكنت أعرفها مباشرة على الهاتف فور بدئها بالكلام. كانت تصوّر بالألوان الزيتية، لكن دون أن يكون لديها كبير اقتناع بما تفعل. وكانت جيدة في مادة الرياضيات. في عام 1982، قُبيل حرب المالوين بقليل ومع نهاية الديكتاتورية العسكرية تقريباً، كان لي إياب إلى بيونس آيرس لإقامة قصيرة الأمد. وإذ رحت أستعلم عن أخبار أصدقائي القدامى، الذين ماتوا أو اختفى القسم الأعظم منهم، علمتُ بأنها هي أيضاً كانت من

بعض الراحلين أولئك. كانت قد اختُطفت لدى خروجها من الجامعة حيث شاركت في المجلس الطلابي. رسمياً، لم يكن يوجد أي دليل على اعتقالها، ولكن شخصاً ما كان قد رآها، على ما يبدو، في أحد معسكرات الاعتقال العسكرية، لبرهة خاطفة عندما كانوا قد خلّصوها من الكيس الموضوع على رأسها، من أجل القيام بفحص طبي. كان العسكر يحتجزون سجناءهم عموماً ورؤوسهم مغطاة بأكياس، وذلك كي لا يتعرّفوا إلى جلاديهم.

في 24 أبريل / نيسان 1995، ها هو فيكتور آرماندو إيبانييز، الرقيب الأرجنتيني الذي سبق له أن كان حارساً في أحد تلك المعسكرات، يعطي حديثاً لصحيفة بيونس آيرس La Prensa. حسب أقواله، ما بين ألفين إلى ألفين وثلاثمائة من الأشخاص المسجونين هناك، رجالاً ونساءً، شيوخاً ومراهقين، تم «تنفيذ الحكم بهم» في El Campito، أثناء عامَيْ خدمته العسكرية هناك، من 1976 إلى 1978. عندما تحين ساعة السجناء، على ما روى إيبانييز للصحيفة، «كانوا يحقنون بمخدّر قوي اسمه بانانوفال، فيجعلهم في حالة ارتخاء وتلاشٍ خلال ثوانٍ قليلة. كان ذلك يسبّب ما يشبه الأزمة القلبية. (عقب تلك الحقنات، يكون السجناء أحياءً لكنهم غائبون عن الوعي). حينذاك يُصار إلى إلقائهم في البحر. كان الطيران يتم على ارتفاعات منخفضة، فهو طيران شبحي لا أثر له في الأرشيفات. وفي بعض الأحيان، كنت ألمح أسماكاً ضخمة، كأنما هي أسماك قرش، تلاحق طيران الطائرة. وكان الطيّارون يقولون بأنها تسمن من تناول اللحم البشري. وأترك لخيالكم إكمال البقية، هكذا اختتم إيبانييز. ولكم أن تتخيّلوا ما هو أدهى[*].

وكان اعتراف إيبانييز ثاني اعتراف «رسمي». فقبل شهر من ذلك التاريخ، سبق أن اعترف نقيب مسؤول عن طرّاد بعد أن أحيل إلى

(*) أُعيد نشر المقابلة في Haper's، نيويورك، يوليه / تموز 1995.

التقاعد، وهو أدولفو فرنسيسكو سيلينغو، بأنه قد استخدم الطريقة نفسها في «التعامل مع السجناء». وكانت ردّة فعل الرئيس الأرجنتيني كارلوس منعم على ذلك الاعتراف أن وصم سيلينغو بأنه «مجرم سرّاق»، وأعلم الصحافة بأن النقيب المذكور تورّط في صفقة سيارات مشبوهة وتساءل كيف يمكن تصديق كلام سرّاق. وأصدر أوامره أيضاً إلى سلاح البحرية لتكسير رتبة سيلينغو.

لقد دأب منعم، منذ انتخابه رئيساً في 1989، على محاولة غض النظر وطيّ صفحة قضية الجريمة العسكرية أثناء «الحرب القذرة»، كما سُمّيت، والتي خرّبت الأرجنتين من 1973 إلى 1982، والتي قتل فيها اكثر من ثلاثين ألف شخص(**). ولعدم رضاه عن التاريخ الأقصى لتقديم الشكاوى بحق العسكر (كان سلفه، راؤول ألفونسين، قد مدّده إلى 22 فبراير / شباط 1988، فقد عمد منعم إلى إصدار عفو محدود عن معظم العسكر المتورطين في جرائم بحق الإنسانية. وبعد عام، بُعيد نويل بثلاثة ايام، أعلن منعم عفواً عاماً عن جميع المتورطين في الأحداث التي أسالت الدماء في البلاد على مدى تسع سنوات طوال. وعلى هذه الصورة أخرج من السجن الجنرال جورج فيديلا (الذي قُدّر له، فيما بعد، أن يُصار إلى توقيفه مجدداً) وكذلك الجنرال روبرتو فيولا، والاثنان كانا قد عيّنا في سدّة الرئاسة من طرف المجلس العسكري، الأول من 1976 إلى 1981 والثاني لمدة تسعة أشعر في 1981. بلغة القانون، العفو المحدود لا يعني إسقاط التهمة، ولا التبرئة، وإنما يعني رفع العقوبة لا غير. وأما العفو العام، بالمقابل (مثل العفو العام الذي استصدره العسكر لأنفسهم in extremis - كحل نهائي - في 1982 ثم أبطله ألفونسين)؛ فهو، فعلياً وعن قصد، اعتراف بالبراءة يكنس كل اشتباه بوقوع الجريمة. ومن تصريحات سيلينغو وإيبانييز، فقد هدّد منعم العسكر لبعض الوقت بإلغاء العفو العام الصادر في 1990.

(**) هذا الرقم هو رقم «اللجنة القومية حول موضوع المختفين»، وورد في الـ Nunca ma's في Index on Censorship، لندن، 1986.

إلى حين اعترافات عام 1995، لم يكن العسكر في الأرجنتين قد أقرّوا بأي خطأ أثناء قيامهم بنشاطاتهم المزعومة لمقاومة الإرهابيين. فالطبيعة غير المألوفة في حرب العصابات، على حدّ قولهم، كانت تتطلب إجراءات غير مألوفة. وفي 1977، إثر صدور تقرير مشترك من «لجنة العفو الدولية» ومن «وزارة الخارجية» الأمريكية يتهم قوات الأمن الأرجنتينية بأنها مسؤولة عن مئات من حالات الاختفاء، تعاقد العسكر مع وكالة للعلاقات العامة في أميركا، وكالة بورسون - مارستلر، لوضع الردّ على التقرير. وجاء في المذكرة الممتدة على خمس وثلاثين صفحة والمقدمة من طرف الوكالة بأن على العسكر اللجوء إلى «أفضل التقنيات المهنية في الاتصال للتعريف بتلك الجوانب في الأحداث في الأرجنتين والتي تكشف بأن مشكلة الإرهاب هناك تعالج بحزم وبصورة صحيحة، مع معاملة الجميع بالتساوي معاملة عادلة»(***). فذاك مشروع واسع الأمداء، ولكنه غير مستحيل على عصر الاتصالات. وانطلاقاً، حسب الظواهر، من الشعار الممجوج «الريشة أقوى من السيف»، اقترحت وكالة بورسون - مارستلر على العسكريين بأن يعملوا على «كتابة افتتاحيات إيجابية» تكون بقلم كتّاب «من أصحاب القناعات المحافظة أو المعتدلة». وعقب حملتهم تلك، بادر الحاكم السابق لولاية كاليفورنيا، رونالدو ريغان، إلى الإعلان في الميامي - نيوز، عدد 20 أكتوبر / ت1 1978 بأن مكتب حقوق الإنسان في وزارة الخارجية يسيء إلى «علاقاتنا مع سابع أكبر دولة في الكرة الأرضية، الأرجنتين، تلك الأمة التي تربطنا بها ويجب أن تكون لنا معها علاقات صداقة وثيقة».

ومع مرور السنين، جاءت استجابات أخرى على طلب الباحثين عن كتّاب للدعاية. ففي 1995، بُعيد اعترافات إيبانييز وسيلينغو، ظهر في الصحيفة الإسبانية اليومية El Pais مقال بتوقيع ماريو فارغاس إيوسا يتبنى فيه أنه، بالغاً ما بلغت فظاعة تلك الاعترافات الكاشفة، فهي ليست

(***) ر. سكوت غريتد، «الحقيقة في الأرجنتين»، النيويورك تايمز، 11 مايو / ايار 1995.

أمراً جديداً لأحد وليس لها سوى التأكيد على واقع «وحشي ومثير للغثيان لكل ضمير متوسّط الأخلاقية». ويتابع مقاله: «وكم يكون رائعاً، بالتأكيد، لو أن جميع المسؤولين عن تلك الوحشية الدموية غير المسبوقة قد حوكموا ولاقوا قصاصهم. ولكن هذا، رغم كل شيء، مستحيل عملياً، لأن تلك المسؤولية تتجاوز تجاوزاً بعيداً النطاق العسكري وتطال طيفاً عريضاً من المجتمع الأرجنتيني، بما في ذلك ما يمسّ جزءاً لا بأس به من أولئك الذين يطلقون اليوم صرخات التنديد المدوّية منددّين بالعنف السابق الذي كانوا هم أنفسهم، بصورة أو بأخرى، قد أسهموا في تأجيجه[*]». «.. وكم يكون رائعاً، بالتأكيد..»: هذه إحدى صور البلاغة تعبيراً عن الندم المزيّف، وهي تشير إلى الانتقال من الاستهجان المشترك لما هو «وحشي ومثير للغثيان» إلى الوعي المتحفظ لما في ذلك من دلالة «واقعية» - استحالة تحقيق الغاية «الرائعة» في العدالة النزيهة. هذه الحجة لدى فارغاس إيّوسا قديمة جداً، وتعود أصولها إلى مفهوم الخطيئة الأصلية: فما من روح يمكنها في الحقيقة أن تكون هي المسؤولة بمفردها، إذ كل روح تحمل مسؤولية، «بصورة أو بأخرى» عن جرائم أمة من الأمم، سيّان اقترف الشعب بنفسه تلك الجرائم أم اقترفها قادته. ومنذ ما يزيد عن قرن من عمر الزمن، ها هو نيقولا غوغول يعبّر عن هذا العبث اللامجدي ذاته إنما بكلمات أكثر أناقة: «اعثروا على القاضي، اعثروا على المجرم، ثم احكموا عليهما معاً، كليهما».

ثم إن فارغاس إيّوسا، بجعله لحالة بلده درساً في التاريخ يطلق صرخته: «صرخة من القلب» قائلاً: «ولنعتبر بما جرى في البيرو، حيث قامت ديمقراطية، حُرّفت بسبب عنف جماعات متطرفة وطيش وديماغوجية بعض القوى السياسية، وتُركت لتسقط مثل ثمرة ناضجة في أحضان السلطة الشخصية والعسكرية، فهذا درسٌ يجب أن يبصر أنصار

(*) ماريو فارغاس إيّوسا، «اللعب بالنار»، ترجمتها عن الإسبانية كارمن فال جوليان، صحيفة «اللوموند»، عدد 18 مايو / أيار 1995.

العدالة الذين، في الأرجنتين، يستمدّون فائدة من الجدل الدائر حول القمع في السبعينيات كي يحققوا انتقاماً، ثأراً من إهانات مضى عهدها أو ملاحقةً بوسائل أخرى للحرب المجنونة التي أطلقوا زمامها وخسروها».

ألا فما كانت وكالة بورسون - مارستلر لتستطيع إيجاد مناصر دعائي أكثر فعالية لخدمة قضيتها. فما الذي سوف يؤول إليه القارئ العادي، وقد وضع ثقته بالسلطة الثقافية التي يمثلها فارغاس إيوّسا، عندما تقدَّم إليه هذه الخلاصة المؤثرة؟ فمن بعد تردد قليل، ربما، حيال المقارنة بين الأرجنتين والبيرو (حيث الروائي المتحوّل إلى رجل سياسة خسر الانتخابات الرئاسية وسط ضجة كبيرة)، والتي تبدو ذات طابع منفّر يثير الاحتجاج بشكل جليّ، سوف يجد هذا القارئ نفسه منساقاً لمحاكمة ذهنية أبعد إرهافاً: هؤلاء، «أنصار العدالة» - هؤلاء الذين يطالبون بالعدالة التي هي، حسب فارغاس إيوّسا، أمرٌ مرغوب لكنه طوباوي - أليسوا في واقع الأمر من المنافقين الذين يجب عليهم ليس مجرّد المشاركة في تحمّل وزر الفظائع، بل أيضاً تحمّل المسؤولية واللوم لكونهم أشعلوا نار حربٍ ليخسروها من بعد ذلك؟ هنا تميل كفة ميزان المسؤولية، بغتة، ميلاناً خطيراً إلى جانب الضحايا. فلا تعود هناك حاجة تدفع للمطالبة بإحقاق العدالة، ولا رغبة بأن يصدر اعتراف رسمي بالارتكابات، وإنما القضية وما فيها محض انتقام، وأدهى من ذلك، فالأمر لا يعدو أن يكون ضغينة بسيطة، هي من وراء تحرّك هؤلاء الذين يُزعم بأنهم أصحاب حق ويطلبون أن تأخذ العدالة مجراها. والثلاثون ألف مختفٍ، ليس لنا أن نندب مصيرهم؛ فهم إنما كانوا مثيري شغب، وهم السببُ في كل ما حصل. وأما من بقي على قيد الحياة - «أمهات ساحة مايو»، وآلاف الأشخاص الذين أُجبروا على العيش في المنفى، ومئات الرجال والنساء الذين وقع بهم التعذيب وتغطي صفحات التقرير عن المختفين، المحرّر في عام 1984، مختصراتٌ عن كل صنوف معاناتهم

مما يعجز الوصف عنه - فليس عليهم المطالبة بالتعويض عما حلّ بهم وإلا فهم أنفسهم سوف يتعرّضون للإدانة، وفي النهاية، فالسبعينيات، أصبحت اليوم تاريخاً بعيداً جداً.. أليس من الأفضل نسيانها؟

لحسن الحظ، وُجد قراءٌ كانت ثقتهم بالروائي أقلّ. فقد ظهر مقال ماريو فارغاس إيوّسا من جديد في صحيفة: «اللوموند» بتاريخ 18 مايو / أيار 1995. ومن بعد أسبوع على نشره، نشر الكاتب الأرجنتيني خوان خوسيه ساير ردّاً في الصحيفة ذاتها(*). فبعد تصحيح عددٍ من الوقائع المغلوطة في مقال فارغاس إيوّسا - مثل تسمية رئاسة إيزابيل بايرون بأنها حكم ديمقراطي، وجهله لكون الأرجنتين ما بين 1955 و1983 لم تعرف بالكاد سوى ستة أعوام كان الرؤساء خلالها منتخبين بحرية -، يلفت ساير الانتباه إلى أن حجج فارغاس إيوّسا مطابقة تماماً لحجج القادة العسكريين، الذي كانوا يدافعون بأن التكتيك الرسمي الذي قام على الاغتيال والتعذيب لم يكن من اختيارهم بل كان اختيار الذين استفزوهم وأرغموهم على اللجوء إلى «تدابير قصوى». كما يلفت ساير الانتباه إلى أن مفهوم «المسؤولية الجماعية» الذي قدمه فارغاس إيوّسا قد يضع هذا الأخير في موقف حرج، لأن الروائي ابن البيرو استمر ينشر بطيب خاطر ورضى في الصحافة الأرجنتينية الرسمية، في الحقبة التي كان فيها المثقفون من أبناء الأرجنتين تحت التعذيب أو في المنفى الإجباري.

وتصدياً للدور الذي قام به فارغاس إيوّسا، اتهمه ساير بأنه الناطق باسم العسكر؛ وقد أسقط أو تجاهل حججه، القائمة على سلسلة من الافتراضات المغلوطة. مع ذلك، وبفضل ما لدى فارغاس إيوّسا من موهبة، فيجب يقيناً اعتبار هذه الحجج، والتوقف عندها، على أنها الأبلغ فصاحة بين ما رفع أنصار العفو العام عن العسكر من حجج، وبالتالي فهي تستحق دون شك أن نعاينها عن كثب.

(*) خوان خوسيه ساير، «ماريو فارغاس إيوّسا في ذروة الغلط»، اللوموند، 26 مايو / ايار 1995.

❖إن مفهوم التشارك في الذنب بين الحكم العسكري، الواصل إلى السلطة بالقوة وباللجوء إلى التعذيب والاغتيالات لمحاربة معارضيه، والضحايا، بما في ذلك مقاتلو حرب العصابات، والخصوم السياسيون والمواطنون العاديون خارج أي تجمّع سياسي، ما هو غير مفهوم باطل ومخادع. إذ حتى لو كان الدفاع عن أن جيش التمرّد، بمعنى ما، متكافئ على صعيد القوة مع الجيش الرسمي (علماً بأن الأرقام تشير ظاهرياً إلى نسبة واحد مقابل ألف)، فلا توجد أدنى حجة قادرة على إيجاد توازن قوى بين القوة العسكرية المنظمة والمثقفين، والفنّانين، والقادة النقابيين، والطلبة، وأعضاء السلك الديني، الذين عبّروا عن اختلافهم مع العسكر. إن المواطن الذي يجهر باعتراضه على ما تقوم به حكومته من أفعال لا يمكن تحميله أي جريمة؛ بل على العكس، فاليقظة في كل مجتمع ديمقراطي واجب مدني جوهري. ولكن القمع امتدّ حتى شمل مجال المعارضة المدنية. لقد خلُصت اللجنة القومية حول المختفين، برئاسة الروائي إرنستو سياتو، في عام 1984 في تقريرها Nunca mas («أبداً بعد اليوم»): «يمكننا التأكيد بكل حزم - على عكس ما يقول به منفذو ذلك المخطط المشؤوم - بأنهم لم يقصروا جهودهم على ملاحقة أعضاء التنظيمات السياسية المقترفين لأعمال إرهابية. إذ نجد بين الضحايا آلافاً من الأشخاص الذين لم تكن لهم أبداً علاقة مع مثل ذلك النشاط علماً بأنهم عانوا من التعذيب الوحشي لكونهم يعارضون الديكتاتورية العسكرية، ويسهمون بنشاطات نقابية أو طلابية، ولكونهم من المثقفين الذين يرفضون إرهاب الدولة، أو لكونهم بكل بساطة أقارب، أو أصدقاء، أو مجرّد أسماء واردة في دفتر عناوين شخص يُنظر إليه على أنه مخرّب».

❖إن كلّ حكم يلجأ إلى التعذيب والاغتيال دفاعاً عن القانون يطعن في الوقت نفسه بحقه في الحكم وبالقانون الذي يدافع عنه، لأن من بين أندر العقائد الأساسية لكل مجتمع يتساوى فيه المواطنون

بالحقوق، الطابع المقدّس للحياة البشرية، وقد كتب تشسترتون في «المُدافع»، «من الواضح بأنه لا خلاص لمجتمع يصدر فيه تصريح عن الرئيس يصف فيه الاغتيال بأنه غلطة ويُعتبر ذلك التصريح مزحة أصيلة وباهرة». فالحكم الذي لا يعترف بهذه الحقيقة ولا يحاسب أولئك الذين يعذّبون ويغتالون لا يمكنه أن يطالب بالعدالة لنفسه. ولا يمكن بحقٍّ لأيّ حكم أن يكون انعكاساً لسلوك المجرمين فيردّ بالنمط نفسه على ما كان يُفترض به أن يدينه ويعاقب عليه كعمل مناقض لقوانين الأمة. فلا يمكنه الانسياق مع عاطفة فردية حيال العدالة، مع الانتقام، مع الجشع، ولا حتى مع الأخلاق. لأن جميع الأعمال الفردية لمواطنيه، يجب أن يضمّها ضمن نطاق المقاييس القائمة على أساس دستور البلاد. ولزامٌ عليه الدفاع عن القانون بالقانون، وبموجب حرفية القانون. لأن الحكم، من خارج القانون، لا يعود حكماً وإنما سلطة مغتصبة، وبما هو كذلك لا بدّ من محاكمته.

❖إن الثقة بالسلطة العليا للقانون كانت سنداً لكثير من ضحايا الديكتاتورية العسكرية طيلة تلك السنوات الرهيبة. فرغم الأوجاع والأحزان بسبب سوء استعمال النفوذ الرسمي، استمر الاعتقاد قائماً بأن تلك الخروقات مآلها في مستقبل غير بعيد جداً أن تنكشف وتحاكم وفق القانون. ومما لا شك فيه أن الرغبة بتعذيب الجلّاد وقتل القاتل كانت قوية، لكن الأقوى أكثر هو الإدراك الواعي بأن مثل تلك الأفعال القمعية يمكن أن تلتصق بمن كانوا الباعث إليها فلا يمكن فصلها عنهم، لتتحوّل، بصورة مقيتة من بعد ذلك، إلى انتصار يتباهى به القتلة. على أن الضحايا وأسرهم فضّلوا التمسّك بإيمانهم بصيغةٍ ما من الحكم الأرضي الأقصى، حيث يمكن للمجتمع الذي تعرّض للإساءات إقامة الدعوى على المذنبين بما يتفق وقوانين ذلك المجتمع. فالأمل الوحيد المتبقّي لبلادهم، حسب تفكيرهم، يقوم على إقامة مثل تلك العدالة. لكن العفو العام الذي أصدره منعم عطّل عليهم تلك الإمكانية التي طال انتظارها.

إن «غياب العدالة» هذا يجد انعكاسه المميت في تكتيك «الاختفاءات» الذي مارسه العسكر، والذي بفضله يتحول ضحاياهم - من بعد خطفهم، تعذيبهم، إلقائهم من طائرات محلّقة، إلقائهم في قبور جماعية مجهولة - ليس إلى موتى رسمياً، وإنما ببساطة إلى مجرد «غائبين»، مما يحرم الأسر الملتاعة من جثامين أقاربهم ليقيموا عليها الحداد. وقد وصف خوليو كورتثار، في 1981، منهج الديكتاتورية بالكلمات التالية: «من جانب، يُصار إلى تصفية خصم افتراضي أو فعلي؛ ومن جانب آخر، يُصار إلى خلق شروط يصبح معها الأقارب والأصدقاء ملزمين أغلب الأحيان بالتزام الصمت، حيث الصمت هو الإمكانية الوحيدة للحفاظ على حياة من لا تسمح لهم قلوبهم بتصديق أنهم أصبحوا بين الأموات(*)». ثم يضيف: «إذا كان كل موت بشري يؤدي إلى غياب لا رجعة فيه، فماذا نقول عن ذلك الغياب الآخر الذي يدوم ويدوم، كأنه نوعٌ من الحضور التجريدي، كأنه النقض المعاند للغياب الذي نعلم بأنه نهائي؟». بهذا المعنى، فإن العفو العام من منعم لم يقدّم الشفاء من أذى الماضي - بل هو قد جعله يمتد في الحاضر.

❖هذه المحاولة الاجتهادية من طرف منعم ليست فريدة من نوعها. فمن أوائل حالات تعديل الحاضر بإلغاء تشنجات الماضي وقعت في عام 213 قبل الميلاد، عندما أعطى إمبراطور الصين شي هوانغدي أوامره بإلقاء جميع كتب مملكته في النار (كما تقول الأسطورة) من أجل تدمير كل أثر يدل على عهر والدته. لكن مطلق تصرّف، بالغاً ما بلغ من الوحشية أو السفالة، لا يمكن إبطاله بعد وقوعه - حتى لو كان الساعي إلى هذا إمبراطور صين، أو أدنى بكثير، رئيس أرجنتيني. ذلك هو القانون المحتوم في حياتنا. إن ثبات الماضي فوق نزوات الحكام، وأكثر من هذا فوق التعطش للثأر أو الدبلوماسية. لا يمكن إلغاء أي تصرف. نعم يمكن أن يُغتفر ويُسامح

(*) خوليو كورتثار، «نقض النسيان»، في Obra eritica، الجزء الثالث، شاؤول ساسنوفسكي، الفاغوارا، مدريد، 1983.

ولكن، لكي ينال أقل مصداقية عاطفية ممكنة، يجب أن يأتي الغفران والسماح من طرف الذي حلت به الإساءة وليس من أي شخص آخر. ولا شيء يكون قد تغيّر في التصرّف بحد ذاته من بعد الغفران: لا الملابسات، ولا الفداحة، ولا المسؤولية الجرمية، ولا الجرح. لا شيء، سوى العلاقة بين الجلاد والضحايا، عندما يعيد الضحايا تأكيد سلطتهم العليا، وفق صيغة صلاة إنكليزية غابرة، «دون تقدير الفضائل، وإنما بالعفو عن الإساءات». فالعفو امتياز بيد الضحية، وليس حقاً بيد الجلاد - وهذا الأمر، يبدو بأن حكومة منعم وكذلك المساندين إليها، أمثال فارغاس إيوّسا، قد تناسوه.

❖العفو الممنوح من الضحية يظلّ بعيداً عن التأثير على مجريات العدالة. فالعفو لا يعدّل ولا يرفع من شأن التصرّف، الذي سيلقي ظله أمامه، إلى أبد الآبدين، في كل حاضر جديد. العفو لا يهب النسيان. غير أن الدعوى الجنائية عندما تطبق قوانين المجتمع يمكنها على الأقل أن تعطي سياقاً وحيثيات للفعل الجنائي؛ ويمكن للقانون حجز ذلك الفعل، إذا أردتم هذا التعبير، في الماضي كي لا يعود بإمكانه نقل العدوى إلى المستقبل، فيظل على مسافة فاصلة كما لو أنه تذكير وتحذير. وإن تطبيق قوانين المجتمع يتقارب، بطريقة غامضة، مع الفعل الأدبي: فالتطبيق يثبت الفعل الجنائي على الورق، يعرّفه بكلمات، يضعه ضمن سياق ليس هو سياق الشناعة المطلقة للّحظة، وإنما هو سياق تخليد ذكراها. لم تعد سلطة الذاكرة بأيدي المجرمين؛ إنها من الآن فصاعداً بيد المجتمع الذي يمسك بزمام هذه السلطة ويدوّن تأريخ ماضيه الإجرامي الخاص به، ليكون بإمكانه أخيراً إعادة بناء نفسه ليس على فراغ النسيان وإنما على الحقيقة الواقعية الصلبة والرسمية للفظائع المقترفة. وإنها سيرورة طويلة الأمد، محزنة، مخيفة، مؤلمة، وتلك هي الوحيدة الممكنة. ومثل حالات الشفاء هذه تترك على الدوام ندوباً.

❖العفو العام الذي أصدره منعم، خضوعاً لمطالب المجرمين والجلّادين البارزين، أخّر الشفاء لأمد طويل، حسب الظواهر.

فالأرجنتين، كما هي عليه اليوم تبدو كبلدٍ جُرّد من حقوقه: فحقها في العدالة الاجتماعية، موضع تجاهل، وحقّها في التربية الأخلاقية، عليل، وحقّها في السلطة الأخلاقية، مُصادر. ضرورة «المضيّ نحو الأمام»، ضرورة «تقليص الاختلافات»، ضرورة «إتاحة الفرصة للاقتصاد كي يستعيد ازدهاره»، لقد أوردها منعم جميعها، تلك الضرورات، كتعليلات جيدة للعفو والنسيان. وبمساندة من الأصوات المستنيرة مثل صوت فارغاس إيوّسا، يبدو وكأن منعم يظن أن بإمكانه تسريح التاريخ؛ وأن بالإمكان التخلّي عن ذكرى آلاف الأفراد، مثل صديقتي الطالبة، وتركها ليعلوها الاصفرار فوق رفوف منسيّة في مكاتب التزوير البيروقراطية المعتمة؛ أن بالإمكان استدراك الماضي، دون تقديم أي جهد، دون القيام رسمياً بأي تعويض مشرّف، دون فداء.

إن ضحايا الديكتاتورية العسكرية في الأرجنتين، المنتظرين باستمرار لتأخذ العدالة، المرفوضة حالياً، مجراها، ما يزال بإمكانهم العيش على رجاء صيغة أخرى للعدالة، أقدم عهداً - أقل وضوحاً، لكنها على المدى الطويل أكثر ديمومة. فمن النادر أن يوجد في متاهة فكر رجل السياسة أي وعدٍ بالفداء والانبعاث. ولكن فكر الكاتب الجيّد مبنيٌّ بصورة شبه حصرية على مثل هذا الوعد، ومهما كان ما قال أودان عنه، فهو لا يسمح أبداً بالنسيان.

وبفضل عدد من الكتب (القائمة أطول وأكثر شخصية من أن يكون لها هنا بعض الفائدة) يمكن للجلاّدين وضحاياهم، كلٌّ من طرفه، أن يعلموا بأنهم لم يكونوا وحيدين، بعيدين عن الأنظار، لا يصل إليهم أي هجوم. فالعدالة، بما هو أبعد من المقتضيات الأدبية المتفق عليها والتي تسعى إلى النهايات السعيدة، هي على صعيد جوهري رابطتنا الإنسانية المشتركة، والمقياس الذي به نستطيع قياس أنفسنا. ووفق الصيغة الواردة في القانون الإنكليزي القديم، فلا يكفي إحقاق الحق بالعدل، وإنما يجب أن يكون ذلك على مرأى من الناس.

وإن فقدان أودان للثقة بإمكانية الكاتب على تغيير العالم يبدو لي

شعوراً حديث العهد. لقد لفت روبير غراف في «الربّة البيضاء» إلى العناية التي يميّز بها الإيرلنديون وأبناء «غال» بين الشعراء والهجّائين: فمهمة الشاعر كانت إبداعية وعلاجية شافية، أمّا مهمة الهجّاء فتدميرية مشؤومة، والمهمتان معاً كانتا تحرفان مجرى أحداث هذا العالم. فالطبيعة نفسها يُفترض بأنها تنحني احتراماً لأقوال أورفي، كما كان شكسبير يذكّر بما كان للشعراء الإيرلنديين من سلطة لـ«قتل الجرذان بضربات القوافي»؛ ففي القرن السابع، بعد أن لاحظ العظيم سينكان توربيست بأن طعامه أكلته جرذان، جندل منها على الفور عشرة وهو ينشد قصيدة مطلعها:

الجرذان لها خطوم مدبّبة

لكنها في الوغى من معدن حقير

وسيان أتعلّق الأمر بجرذان أم بديكتاتوريين، فالكتّاب يستطيعون بعث صيغة بدائية للعدالة وذلك حين يقومون بدورهم كجواسيس لله. «عاش رجال كثيرون من الشجعان قبل عصر أغاممنون، هكذا كتب هوراس في القرن الأول قبل الميلاد، لكنهم جميعاً طواهم الليل الطويل، مجهولين ولا من يبكيهم، لأنهم لم يكن لديهم شاعر». فكما أراد هوراس أن يوضّح، نحن أملنا أكبر، وحظنا أوفر. فالقصائد والقصص التي ستكون لنا فداء (أو التي سوف نحقق فيها انبعاثاً ما) تُكتب، أو سوف تكتب، أو كتبت، وهي تنتظر قرّاءها حاملة، من جيلٍ لجيل، ذلك الظنّ الحدسيّ: بأن فكر الإنسان مآله أن يكون أكثر حكمةً من أكثر أفعاله وحشية، ما دام باستطاعته تسمية تلك الأفعال؛ وبتوصيفها لأشدّ أفعالنا مقتاً وكراهية، ففي الكتابة السامية شيء ما، يكشف كم هي مقيتة ومكروهة وبالتالي فهي ليست مستعصية ويستحيل قهرها؛ وأن الكاتب الملهم، رغم ضعف اللغة وطابعها الاتفاقي، يمكن له قول ما يستعصي على القول وأن يعطي قواماً وشكلاً محسوساً لما يعجز التفكير عن وصفه، بحيث أن الشر يفقد طرفاً من جانبه الخارق للطبيعة ويصير إلى صيغة مختزلة في بضع كلمات خالدة على مرّ الأيام.

زمن الانتقام

في الليلة الثالثة حكت شهرزاد هذه الحكاية:

كان صيادٌ، عجوز وفقير جداً، قد اعتاد على طرح شباكه أربع مرات في اليوم ولا يزيد. وفي مساء يوم من الأيام، بعد أن رماها ثلاث مرات دون أن ينال سوى الطين والحجارة، صلى مبتهلاً لله طالباً غفرانه لشدّة لهفته وضيق صدره، ومتمنياً أن يتذكر الله أن الرمية القادمة سوف تكون الأخيرة في ذلك النهار. عندها رمى الصياد شباكه للمرة الرابعة والأخيرة. بدت له الشباك ثقيلة، وعندما سحبها من الماء، رأى أنه قد اصطاد قارورة صغيرة من النحاس. ودفعه فضوله لمعرفة ما فيها كي يفتح سدادتها مستعيناً بسكينه وراح يخضّها ليستخرج ما في جوفها. وأخذه الذهول عندما ارتفع دخان كثيف وتجمّع في شكل غيمة ثم اتخذ شكل عفريت، جنيّ عملاق مخيف انتصب فوق رأس الصياد وقال: «أنا من الجنّ المارقين الذين حبسهم الملك سليمان في قوارير عقاباً لنا على عدم الامتثال لإرادته. لقد مكثت بعد رميي في قاع البحر حبيس قارورتي لمدة ألف عام، وعاهدت نفسي أن من سوف يخلّصني فسوف أعطيه كل ثروات الدنيا - ولكن لم يأتِ أحد. وطوال الألف التالية، عاهدت نفسي أن من سوف يخلّصني فسوف أعطيه حكمة الدنيا - ولكن لم يأت أحدٌ أيضاً. وأثناء الألف الثالثة، عاهدت نفسي أن من سوف يخلّصني فسوف أحقق له ثلاث أمنيات يتمناها - ولم يأتِ أحدٌ أيضاً. عندها أصابني غضبٌ مسعور، وقلت لنفسي: من سوف يخلّصني الآن، سوف أقتله. فحضّر نفسك لتموت، أنت يا مخلّصي!»

لعلّنا من جانبنا وصلنا ليس إلى الألف الثالثة وإنما إلى الألف الرابعة، إلى حيث لم نعد نطيق صبراً على شيء. في الوقت الحاضر، ومعنا امتياز إلقاء النظر إلى ما ورائنا، يبدو بوضوح لا لبس فيه أن كل المؤشرات تدلّ على أن ذلك قادم. فتاريخنا، في كل مكان وزمان، مصنوع من تلك الخروقات، من ذلك الظلم، من العنف الدموي الغزير حتى لأتساءل وأنا أستعرضه لماذا لا يطوف مجرور الكراهية والبغضاء الذي أنشأناه ليجرفنا جميعاً. وعلى مرّ قرون وقرون، تماماً مثل الجنّيّ، ما انفك الضحايا يقولون لجلاّديهم: اتركوا لنا الحرية، فنصير جميعاً إلى الازدهار، اتركوا لنا حرية التعبير، فنصير جميعاً من الحكماء، اتركونا نعيش متساويين، وسوف نحاول جميعاً العيش معاً ضمن صيغة من التناغم العقلاني. لكن هذا لم يعد وارداً الآن. الآن، أخيراً، قرّر الضحايا بأن زمن الصبر قد انقضى. هل تذكرون عنوان كتاب لجيمس بالدوين: «في المرة القادمة، النار»؟ والمرة القادمة تلك، إنها الآن.

إن إحدى الطرق العديدة لجعل خيال ما نسميه التاريخ مرئياً - مثلما تخيل بسذاجة بعض الأمريكيين السطحيين - تمرّ من خلال الأمزجة التي تطبع بسماتها كل حقبة مزعومة، من خلال المعنى الذي يبدو مسيطراً على عقد، على قرن، على عصر - عصر العقل، عصر الريبة (التعبير لأودان) وهلمّ جرّا. وأمّا بشأن زمننا، هذه «النهاية الألفية»، فأظن بأن الشعور السائد سوف يجبرنا على أن نطلق عليها اسم «عصر الانتقام». فاليوم، بازدياد متعاظم باستمرار، تبدو ملايين الأصوات وكأنها تقول: «دورنا قد جاء». وهي أصوات لا تستجدي، لا تحاول الإقناع، بل هي حتى لا تطلب العدالة. إنها ببساطة تمضي قدماً نحو الأمام، رافعة المشاعل. وهي لا تحمل النار يقيناً لتضيء طريق كائنٍ من كان. بل هي تقاتل اللاتسامح باللاتسامح. كما أنها لا تريد الرفاقية.

أنا لست محامياً عن التسامح بالمعنى الذي غالباً ما تستعمل به

تلك الكلمة. («يجب أن نبرهن عن التسامح حيال المثليين الجنسيين، لأن نشاطهم الجنسي يتحقق به وقف التكاثر»، هكذا كان دفاع محلّل نفساني أرجنتيني في عام 1992؛ «يجب علينا التسامح مع اليهود، أو أنهم سوف يجعلون من أنفسهم شهداء العالم»، هكذا كان رأي مارتن هايدغر في 1933). فالتسامح، الذي كان يستوجب فيما مضى موقفاً معادياً للتراتبية، غالباً ما يستوجب في أيامنا وجود تراتبية، فهناك من يتكرّم ويكون «متسامحاً» حيال الغير» ويطالب بأن ينال الامتنان على تسامحه. كأن التسامح ضربٌ من محبة البشر وينتهي به الأمر إلى التلاشي من تلقاء نفسه. وكتب أ. م. فورستر في: Two Cheers for Democracy، «التسامح معناه ببساطة الاعتياد على الناس، والتعبير عن القدرة في تحمّل الأمور». غير أن اللاتسامح يحمل أيضاً قوة التدمير الذاتية نفسها. فاللاتسامح (مثلما كشف عن ذلك جنّيّ الحكاية) هو نوع من الانتحار.

بهذا المعنى، يكون التسامح واللاتسامح كلاهما رافضين لفكرة المساواة. فلا يمكنك الظهور بمظهر المتسامح - ولا حتى غير المتسامح - حيال شخص ما تعتبره متمتعاً بحقوق ومسؤوليات مساوية لحقوقك ومسؤولياتك، وتاريخنا، رغم الشعار الجميل للثورة الفرنسية، يبدو تأكيداً لما نقول. لكأننا محكوم علينا بترتيبات - أو خريطات - متعاقدٌ عليها قبل ولادتنا ونحن، أردنا ذلك أم لم نرده، الوارثون لها. قد تود الحكاية جعلنا نصدّق بأن الصيّاد محكوم بالحيل التقليدية في طبقته الاجتماعية المهملة، مثلما كان سليمان والجني كل منهما مع قومه، فهما ورثا دوريهما ملوكاً أو عبيداً. وها هو الشاعر ديريك والكوت يسأل في The Muse of History: «ألا فمن في (العالم الجديد) لا يصيبه الهلع من ماضيه، سواء أكان أسلافه جلادين أم ضحايا؟ من، في أعماق وجدانه الخفية، لا يتوجّع متأوّهاً بصمت، طالباً العفو أو منادياً بالانتقام؟».

إن اللاتسامح يولّد اللاتسامح. وعندما أمر الجنرال بايرون بنقل بورخس من عمله كأمين مكتبة إلى عمل جديد كمفتش على الدواجن في سوق البلدية، أعلن هذا الأخير: «الديكتاتوريات تولّد الاضطهاد، الديكتاتوريات تولّد الاستزلام، الديكتاتوريات تولّد الوحشية الدموية؛ وأشنع ما فيها أنها تولّد البلادة». نعم، فاللاتسامح من بعض أشكال البلادة الغبية، بما هي تقف عاجزة عن رؤية الغنى الفردي ولا يمكنها التعامل إلا مع قوالب محنّطة، إنها تنتمي إلى زمرة الفكرة الثابتة، حيث تحل محلّ المحاكمة العقلية كليشيهات، «أفكار منقولة».

مع هذا، كما هي ردّة فعل الجنّي، فاللاتسامح يصدر عن أناس ليس لديهم ما يقولون. ويمكننا ألا نشعر بأننا نتحمّل وزر جرائم آبائنا، ولا حتى جرائم معاصرينا، غير أن القانون القائم يتطلب تحديد ماهية الأفراد من خلال سمات مجموعة محددة مسبقاً - المنهج العنصري -، فهؤلاء الأفراد، بدورهم، يحدّدون ماهيتنا بالطريقة نفسها. ومثل هذه القوالب الجامدة تتولّد دائماً من الجهل. والجهل، كما قال عنه مونتسكيو، هو الأب الروحي للعرف السائد. أما سليمان، فليس الجني، وفق العرف، إلا من بعض عبيده، مثلما أن سليمان ليس في نظر الجني إلا أحد المستبدين الظالمين. وذاك لأن «السود» على امتداد قرون لم يكونوا إلا مثل المواشي في نظر المجتمع الأبيض، بينما أعضاء المجتمع الأبيض يعتبرهم السود «قطيعاً من الذئاب» (الوصف للقائد الأسود لويس فراكان)، وكل تصرف يمسّ السود بأذى يُنظر إليه على أنه موقف عرقيّ عام. لقد شيّد مجتمعنا العموميات على أساس أنها القانون القياسي «القانون القياسي لا يكون أبداً قياسياً»، هكذا كتب الروائي مودورورو.

إن الفكرة الثابتة هي، ضمن بعض الحدود، مسألة تتعلق بالضمائر الشخصية. فالتوكيد على «نحن» حصري في هذا المجال؛ أي أن «نحن» معناها: «ليس أنتم».

جميع أصحاب النخوة متفقون على هذا
وجميع أصحاب النخوة يقولون هذا:
جميع أصحاب النخوة، مثلنا، هم (نحن)،
وجميع الآخرون هم (هم).
لكنكم إذا عبرتم المحيطات
بدلاً من عبوركم للشارع،
فيمكنكم الانتهاء (تخيلوا هذا!) إلى رؤيتنا، (نحن)،
كأننا جنس آخر منهم (هم).

هذه الأسطر كتبها روديار كيبلنغ في عام 1991.

إن الأمر الذي يبدو وكأن المتنفذين في السلطة يجهلونه هو أن تشكيل مجموعة، كائناً ما كانت، في نهايات الإقصاء والنبذ - السود، النساء، اليهود، المثليين، مطلق مجموعة إثنية أو قومية متمايزة يمكن أن تخطر على بالك - يعطي لتلك المجموعة طرائق متماثلة تماماً. وإذ نقوم بإقصاء شخصٍ ما عنا، نقوم بإقصاء أنفسنا عنه. عندما نقول: «أنتم لستم نحن»، فإننا نقول أيضاً: «نحن لسنا أنتم».

يمكننا قول الشيء ذاته عن الكتب التي نقرأ. فالقراءة تحمل إلينا شكلاً فريداً من المعرفة، يمكن أن ينجم عنه تغيير العالم المحيط بنا وتغيير أنفسنا بالذات، وهو تغيير إبستمولوجي عميق يرجع إلى تأثيرٍ مجهول الملامح؛ أو أنها تكون بحدّ ذاتها نشاطاً، ما يشبه شريط موبيوس الاختباري المداعب دون نهاية لوجهه الوحيد. ويرى شيللي، بأن الشعر يرفع صرح القوانين التي بها ووفقها نفهم العالم؛ أما تريستان تزارا، فلم يكن للشعر في رأيه من دور سوى إلهائنا عن العالم. فكان شيللي على حق ضمن نطاق ما نحاول إيجاده، نحن القرّاء، من معنى للسديم الكوني في تلك الخربشات المستعصية؛ وكان تزارا على حق ضمن النطاق الذي لا تعدو فيه القصيدة كونها خربشة مستعصية على ورقة.

أما أنا من جانبي، فنظرت على الدوام إلى الأدب على أنه، من

خلال تحوّله بفعل القراءة، أشبه ما يكون بعملية توسّع يتحوّل النص خلالها إلى مخطوط رثٍّ قديم بمقدار ما أقرأ بين سطوره كلمات الترسبات المتعاقبة في شرائح متراكبة فوق بعضها لقراءاتي الأخرى. وحتى لو بقيت دون تأثير فوري ومنظور على مجتمعنا، فأنا على يقين راسخ لا يزول بفعالية «الخربشات» لأنها تمكّن القارئ من اتخاذ موقف مختلف - كأن يقرأ «الانتقام»، مثلاً، حين يكون آخر قد كتب «المطالبة الشرسة بالعدالة». فالأدب يعيد تعريف نفسه عن طريق مواده الخاصة، ليس بالرفض وإنما بالقراءة الجديدة، وأقترح أن تكون مهمتنا قائمة على أن نقدّم دون انقطاع وجهات نظر جديدة، بحيث يمكن إدراك حضوراتنا وغياباتنا التي نعاني منها أوضح وأجلى - وكي ننسب إليها، في نهاية المطاف، مكانها الخاص والاعتيادي.

لكن هل من حدود لعملية إعادة التعريف تلك، للاستخدام المتجدد الذي يمكن أن نتناول به تلك الخربشات؟ قد يكون من المفيد هنا إيراد مثال كلاسيكي. فـ«في قلب الظلمات»، لجوزيف كونراد، قرأه سينوا أشيبي على أنه، نصٌّ عرقي، على الرغم من محاسنه الأدبية، حتى أن أشيبي عبّر عن هلعه من إمكانية اعتبار بعضهم لمثل ذلك النص على أنه «من الكلاسيكيات الإنكليزية». وجميع العناصر التي يتبين فيها أشيبي العنصرية العرقية موجودة، بالفعل، في رواية كونراد. على سبيل المثال:

فمارلو، الراوي، يصف حشداً من الأفارقة: «كتلة من العراة، اللاهثين، المرتعشين، من ذوي الأجسام البرونزية». ويوجد في النسق الأمامي ثلاثة رجال، «ملطّخين بالأحمر من الرأس حتى القدمين».

> **عندما وصلنا إلى محاذاتهم، استداروا باتجاهنا، خبطوا بأقدامهم، لوّحوا برؤوسهم ذات القرون، هزّوا أجسامهم الفاقعة؛ كانوا يرفعون نحو الشيطان المخيف حزمة من الريش الأسود، جلداً أجرب يتدلّى ذيله، شيئاً ما كأنه قرعة مجفّفة وكانوا بفواصل زمنية منتظمة يعوون**

مجتمعين بتراتيل من كلمات غير عادية لا تشبه الفاظ اي لغة بشرية، ثم إن الهمهمة العميقة للحشد الكثيف، انقطعت بغتة، فكأنما هي ترديد سقيم لكلمات شيطانية[*].

وقارنوا هذا المثال مع هذا المثال الآخر، المستخرج من نصٍّ أقل كلاسيكية:

كان مارك برندون من جماعة أهل زمان فالنساء المولودات في الحرب لم تكن لهن عليه اي جاذبية. كان يقرّ لهن بخصالٍ حميد، و، غالباً، بالفكر اللمّاح؛ لكن مثله الأعلى ظل من طراز آخر، أقدم عهداً - طراز أمه التي، بعد ترمّلها، وقفت حياتها عليه وعلى بيتها إلى حين موتها. كانت هي المثل الأعلى النسائي لديه - وادعة، عامرة بالمودة، جديرة بالثقة -، امرأة كانت تجعل من مصالح ابنها مصالحها هي بالذات، وتمحور حياتها عليه وليس على ذاتها، وتجد في تقدمه وفوزه معنى لوجودها الخاص.

كان مارك يريد، في حقيقة الأمر، امرأةً تقبل بأن تنصهر فيه دون أن تسعى لتفرض عليه شخصيتها ولا لتخلق لنفسها محيطاً مستقلاً. وكان من الذكاء بحيث يعلم أن وجهة نظر الأم لا بدّ أن تكون مختلفة اختلافاً عريضاً عن مطلق زوجة، مهما بلغ تفانيها من الكمال؛ وكانت له خبرة كافية حول الرجال المتزوجين بما يجعله يتشكك من أن تكون المرأة التي يبحث عنها موجودة في عالم ما بعد الحرب؛ لكنه رغم هذا ما انفك يحمل ويسمح لنفسه أن يكون لديه الأمل بأنه ما تزال هناك نساء من أيام زمان، ويبدأ يتساءل أين سيمكنه العثور على واحدة من رفيقات العمر المخلصات.

---

[*] ترجمة اندريه رويتر، ن ر ف، 1930 (تحت عنوان «قلب الظلمات»)، بما يخص هذا الاستشهاد والاستشهادات اللاحقة.

مصدر هذا النص إحدى أشهر الروايات البوليسية الإنكليزية في الثلاثينيات، The Red Redmaynes، لمؤلفها إيدن فيلبوت، ونشرت في عام 1920.

فأنا كقارئ، أمامي الاختيار بين احتمالات عديدة. لأن عناصر النص - تبعاً للهجة قراءتي، لحسّ النكتة لديّ، لخبرتي، لمعرفتي بالسياق العام، ولأمور أخرى أيضاً - يمكنها التحوّل بجميع الأشكال المختلفة وفق ما جاء لدى جيوفانا فرانسي عن «L'ansia dell' interpretazione» - رغبة التأويل المقلقة. وها هو أمبرتو إيكو، في «حدود التأويل»، يعرض كيف أن التأويل «المفتوح» الذي سمّاه ذات يوم «سرطان التأويل الخارج عن السيطرة، محددٌ بحدود الحسّ السليم للقارئ؛ فهناك استجابة أساسية مشتركة حيال أي نصّ، استجابة يتحقق بفضلها الحدّ الأدنى من التواصل ويصبح ممكناً.

في حالة كونراد، على سبيل المثال، فإن القراءة «العنصرية» لرواية «في قلب الظلمات» هي بالطبع ممكنة. علماً بأنني لا أظنها ذات فائدة. ففي قلب الظلمات لا توجد إفريقيا، ولا رؤية رجل أبيض لأفريقيا حسب تصوره، ولا السود البدائيون الموصوفون في المقطع المدان. وإنما في قلب الظلمات، هناك كورتز: «كانت روحها هي المجنونة، قال مارلو. إذ، بانعزالها في الوسط البدائي، أغرقت نفسها في تأمّل نفسها، وحقّ الله! كما أقول لكم، أصبحت مجنونة. وتكفيراً عن ذنوبي، على ما أفترض، توجّب عليّ معاناة ذلك الاختبار بتأملها أنا أيضاً بدوري. فما من بلاغة في الدنيا يمكن أن تكون أكثر شؤماً على ثقتنا بالإنسانية أقوى مما كان عليه تفجّرها الأخير بفيض من الصدق». زبدة القول، فإن كورتز، وحتى مارلو أيضاً، ونحن جميعاً، لزامٌ علينا معاناة المحنة القائمة على النظر في أعماق نفوسنا. ولأننا نعيش في عالمنا هذا، فلن نفعل ذلك وسط أفكار نبيلة حول المساواة بين البشر، والاحترام المتبادل، ولا حول محبة بعضنا لبعض. بل يجب علينا أن نقوم بذلك في المجرور الذي خلقناه، وسط

صرخات القتل والانتقام. وقد أبرهن عن غطرسة إذا أنكرتُ على قارئ أشيبي تجربته - فالمقاطع العنصرية موجودة بالفعل، وهي تنتمي إلى عالم كورتز كما يصفه، وإلى عالم مارلو، وإلى عالم العديد من المعجبين بكونراد - أنتم وأنا. أما كون ذلك يعكس أو لا يعكس وجهة نظر كونراد الشخصية، فهذا أمرٌ لن يكون بالإمكان مناقشته إلا في مكان نادر وخاص. إن المسألة، في النص، تظل دون تحديد، لأن كونراد (كائناً من كان) ليس جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الماثل في «في قلب الظلمات». وأولئك السود البدائيون ما زالوا يمثلون الصورة الحاضرة في إدراك معظمنا لجيراننا من حولنا، فهكذا يدركهم المحلّفون البيض في لوس أنجلوس، ورجال شرطة تورنتو، واللوبيات المناهضة للهجرة في أوستراليا، ونفرٌ من شرفاء المواطنين في الريف الفرنسي. «هل تفهم هذا؟..» وجّه مارلو سؤاله إلى كورتز، في النهاية تقريباً. «بلى أنا فاهم!..» ردّ كورتز. ومات بُعيد ذلك بقليل، مقتنعاً دون شك بأنه فاهم. ومارلو، الذي ظل مخلصاً لكورتز حتى الختام، «بل وأبعد من الختام»، كان مؤمناً بذلك هو الآخر. وهو أيضاً، سوف يموت، في مكانٍ ما خارج إطار الرواية، مقتنعاً بتلك الكذبة الكبيرة للإمبريالية القائلة: بأن الجلاد هو الضحية في نهاية المطاف. إن ما يجعل من «في قلب الظلمات» رواية عظيمة - رغم ما يراه أشيبي فيها -، هي امتناعها عن إعطاء أي شرح حول تلك الفظاعة: ليس الفظاعة التي رآها كورتز وإنما فظاعة العالم قاطبة، والمقترفة بحق البشرية قاطبة، في أوروبا وفي إفريقيا على حدّ سواء. بهذا المعنى، تبدو لي «في قلب الظلمات» تنديداً لافتاً بالعنصرية، وهو تنديد لا يحمل أي أمل داخل إطار النظام الموجود حالياً. وسيّان إن اقتنع كونراد بهذا أم لم يقتنع. إن العمل الفني العظيم يبقى دائماً أسمى من مبدعه. «هناك أمل، لكنه ليس لنا»، قال كافكا، ويبدو هذا مثل التصدير المزيّن لـ«في قلب الظلمات».

أما الاستشهاد المستخرج من The Red Redmaynes فيثير قضايا

أخرى. بادئ ذي بدء، كيف كانت ردّة فعل القرّاء الأوائل على هذا المقطع؟ على الأرجح دون مفاجأة ودون انزعاج. وحتى لو قُدّر لنفر بينهم إبداء ردّة فعل مغايرة، فمن المدهش التفكير إلى أي مدى ظهر ذلك المقطع على الأرجح قليل الشأن في نظر القرّاء العاديين للعشرينات. لكن القارئات اللواتي يرين بأن فيلبوت قد نزل بهن إلى مرتبة ما يسميه «الرفيقة المخلصة»، ألا يقدّم إلينا نقطة انطلاق لنبدأ منها استكشاف المفاهيم الأدبية للعصر على صعيد أوسع مدى؟ 1922، تلك هي السنة التي نشر فيها جويس روايته «أوليس». فمن يكون مولي بلوم، في علاقته مع الـ Ewig Weibliche لدى كاتبنا فيلبوت؟ أترك السؤال معلّقاً دون جواب.. وفيما يخص قراءاتي لهذين المؤلفين، كونراد وفيلبوت، لا يمكنني إلا أن أوافق على ما جاء به تزارا. فأنا قرأت تلك الخربشات وفي الخارج، في عالم الغبار والقرميد، لم يتغير أدنى شيء. فالظلم ما يزال هو الظلم، والصحف اليومية تخبرنا عنه.

ومع هذا..

حتى إذا ما سمح نصٌّ ما بعدد غير محدود من القراءات، يبدو بأن الجماعات في السلطة، المعرَّفة بتضادها مع الجماعات التي تستغلها، تتحكّم إلى حدٍّ بعيد بالقراءة المتفق عليها. فالمذكر يسبق المؤنث، والأبيض قبل الأسود، والمغاير قبل المثلي، تلك كانت المبادئ الناظمة طيلة ما لا يقلّ عن الألفيات الثلاث الأخيرة من تاريخ العبقرية. وفي حقبة حديثة مؤخراً، جرى التلميح إلى أن النصوص ذاتها هي المسؤولة. وأن إبداع النصوص بأيدٍ أخرى، وبأصواتٍ أخرى، سوف يعمل على هزّ أركان هذه المسألة، وأن بعض الأصوات، تلك التي تكلّمت عن قضايا تمسّ مباشرة الجماعات المسحوقة المضطهدة، لا بدّ لها عن طيب خاطر من أن تلزم الصمت لبعض الوقت وتفسح المجال لأولئك الذين، من بين المسحوقين المضطهدين، حُظر عليهم الوصول إلى منبر الكلام.

وهاكم الكاتبة الأميركية أليس والكر:

ماذا بإمكان الرجل الأبيض أن يقول للمرأة السوداء؟
شيئاً واحداً قد يمكن للمرأة السوداء سماعه.
.. ..
سوف أكفَّ عن أن أكون العقبة على الدرب الذي أطفالك،
على عكس كل رجاء،
يشقونه نحو الضياء. لن أقتلهم لأنهم يحلمون
ويقترحون رؤى جديدة عن طريقة الحياة. سوف أكفَّ عن
محاولة قيادة أطفالك لأنني
أرى بأني لم أفهم أبد الدهر إلى أين كنتُ أمضي.
سوف أرضى بالبقاء جالساً في صمت أثناء
قرنٍ أو قرنين، وأن أفكّر ملياً بذلك.
هذا ما يمكن للرجل الأبيض قوله للمرأة السوداء.
نحن نستمع.

كيف يمكنني مناقشة المنطق الشاعري في نصّ أليس والكر؟ مع هذا، قد يطيب لي تقديم وجهة نظر. مما لا شك فيه على الإطلاق أن عدداً أكبر من الأصوات المسحوقة المضطهدة قد يكون من واجبها ويجب عليها أن تُسمع صوتها. ومما لا شك فيه على الإطلاق أن عدداً أكبر من أمثال أليس والكر، جيمس بالدوين، مودورورو، يجب أن يرتفعوا إلى السطح. إنما، دون نسل جديد من القرّاء يأخذون على عاتقهم تلك النصوص، كي يقرؤوا فيها «رؤى جديدة عن طريقة العيش»، فلن يكون هناك من كبير تغيير. ونحن إنما يجب علينا أن نركّز على القرّاء، وليس على المؤلفين، على القرّاء الذين سوف يستخدمون النص و«يعملون على حصول شيء ما». ودون مثل هذه التربية للقرّاء، لن تغيّر الأصوات الجديدة شيئاً، مهما كان عديدها، لأنها سوف تتجاوب أصداؤها وسط جمهور من الصمّ. وإذا ما تعلّم هؤلاء القراء كيف يبحثون، يؤولون، يترجمون، يضعون النصوص ضمن حيثياتها المتنوّعة، يحوّلونها بمضاعفة

مستويات القراءة - فإذا كنا، نحن القرّاء، نتدرّب على هذا - حينذاك لن نعود بحاجة ليُفرض الصمت على أي صوت، لأننا سوف نكون مؤهلين للقيام باختياراتنا. ألا والصوت الذي يُجعَل صامتاً، أكان صمته بالرضى أم لا، لا يختفي أبداً. لأن غيابه يصبح هائلاً، هائلاً إلى الحد الذي يصعب معه تجاهله. وبالتأكيد، فليس هو الغياب الجديد ما نبغي، الفراغ الجديد لمائة أو لألف عام، وإنما نبغي حقبة إصلاح وترميم، تصير خلالها تلك الأصوات إلى ارتفاع وتحصل على حقها بالكلام المنتزع منها اغتصاباً واختلاساً على يد أهل السلطة والنفوذ.

كما أني على يقين بأن الأمل هو في جانب الأفراد، وأن الحلول لا محل لها وسط الجماهير. فمن أعظم انتصارات مطلق مستبدٍ طاغية أن يستدرج المسحوق المضطهد إلى تبني طرائقه. وليس للقارئ من حاجة ليتبنّى طرائق قارئ آخر. فالنص يسمح من تلقاء نفسه بحرية أكبر مما نظن أنها ممكنة عموماً، وهذا ما يفسّر لماذا لا تكون الحكومات أبداً شديدة التعلق بصورة حقيقية بالتعليم، وأن الكتاب في الغالب ونادراً غواصي أعالي البحار أو سماسرة البورصة هم الذين يحبسون، ويعذَّبون، ويُقتلون لأسباب سياسية.

على أن حكاية الجنيّ المحبوس في قارورة لها جانبها المعاكس.

فخلال الديكتاتورية العسكرية في الأرجنتين في السبعينيات، اضطر الشاعر خوان جلمان، الذي كان بين الأربعين والخمسين من عمره حينذاك، للفرار إلى إسبانيا. فتم اعتقال ابنه وكنّته، على أيدي العسكر، وعُذّبا، وقُتلا. وكانت الكنّة حاملاً. بعد مرور عام تقريباً، التقى أحد أصدقاء جلمان به في إسبانيا وقال له اسم الرجل الذي كان المسؤول المباشر عن موت ابنه وكنّته. وكان أن قرّر جلمان الإياب إلى الأرجنتين كي يقتله. حاول بعض الأصدقاء ثنيه عن قراره، لكن تبدّى له بأن حياته فقدت كل معنى، وبأن الانتقام، بطريقة أو بأخرى، سوف يخفّف عليه وطأة غياب الفقيدين أو يهدّئ وجع الذكرى. وعاد جلمان إلى الأرجنتين

وهو يحمل جواز سفر مزيفاً، لكنه، قبل أن يتمكن من البدء بالبحث عن القاتل، حضرت امرأتان لزيارته. هاتان المرأتان، اللتان كان أصدقاء جلمان قد أخبراهما بوصوله، قالتا له بأنهما من ضمن مجموعة «أمهات ساحة مايو»، أولئك الأمهات اللواتي «اختفى» أبناؤهن على أيدي العسكر، واللواتي كن يتجمّعن، كل أسبوع، أمام قصر الرئاسة، للبرهان على أن أبناءهن وبناتهن لم يصبحوا طيّ النسيان. كانت المرأتان ترغبان بالتحدث مع جلمان. لا أعلم ماذا قلن له، على أن الجوهري كان هو أن جلمان إذا ما قتل قاتل ابنه وكنّته، سوف يصبح واحداً «منهم»، جماعة القتلة، وهو بصورة فعلية سيكون قد خان ذكرى ابنه وكنّته. لا أعلم ما الكلمات التي استخدمنها، ولا الأفكار التي طرحنها ولا إن كانت قد أُحسن طرحها، على أن جلمان انتهى به الأمر إلى التنازل عن مشروعه ورجع أدراجه إلى إسبانيا.

أما أنا فلا أحسبني أكون قادراً على مثل هذا. ولو أن أحداً مسّ أحد أولادي بأي أذى، سأتحوّل بحقٍ وحقيق إلى قاتل، إن كان هذا من الأدب أم لم يكن، ولا أستطيع تصوّر أي حجّة كفيلة بأن تثنيني عن ذلك. لكن مثل تلك الحجّة «كانت موجودة». وهاتان المرأتان عرضتاها. وفي حالة جلمان، توصل إلى ما هو خير من محض انتقام بسيط. وهذا، في رأيي، هذا يمثل قراءة أخرى ممكنة.

VIII

من بعض القراءات

«آه! هكذا إذن، فهذا شيء قويّ قليلاً! هتف هامتي - دامتي، وقد استولت عليه فورة هياج مباغتة.
أنتِ استرقتِ السمع على الأبواب..
ومن خلف الأشجار..
ومن مسالك المداخن..
ولولا هذا ما كان يمكن أن تكوني على معرفة بهذا!»

«أقسم لك أن كلاّ!
ردّت أليس، بعذوبة.
أنا قرأت هذا في كتاب.»

«من الطرف الآخر للمرآة»، الفصل السادس



تعقّب تشسترتون حسب كلماته

«الأسماء، الا إنها كل شيء. من جانبي، انا لا ادين الوقائع ابداً. انتقاداتي الوحيدة أوجهها إلى الكلمات. وهذا تفسير كراهيتي، في الأدب، للواقعية المبتذلة»(*).

اوسكار وايلد
«بورتريه دوريان غراي».

من يقرأ تشسترتون، يشعر حين قراءته بانطباع فوق العادة من السعادة يغمره. فنثره هو نقيض الكتابة الأكاديمية: إنه عامر بالفرح. فكلماته تقفز مثل انبثاق شرارات، مثل دمية آلية تدب فيها الحياة بغتة، متكتكاً ومتدفقاً بالحسّ السليم، الذي هو أعجوبة الأعاجيب. كانت اللغة لدى تشسترتون لعبة تركيبية بها يصنع مسارح دمى وأسلحة مضحكة، وكما لاحظ كريستوفر مورلي، «من ألعابه الكلامية غالباً ما تولد لعبة تفكير حقيقي». ففي كتابته شيء مجهول يوحي بالغنى والوضوح، وباللون والحركة الضاجّة. لم يكن الإيجاز الإنكليزي ليلائمه كثيراً، لا في الملبس (معطفه الفضفاض المتماوج، قبعته العتيقة، البينوكل المثبّت على أنفه فكأنه عفريت، كل ذلك كان يجعله يظهر بمظهر شخصية من المسرح الإيمائي)، ولا في الكلمات (فما كان يتوقف عن إعادة الجملة وتقليبها إلا من بعد أن تنفرش مثل ساقٍ مزهرة، ناشرةً فروعها في اتجاهات عديدة بزخم استوائي ومتفتحةً في أفكار عديدة متساوقة في آنٍ معاً). كان يكتب

(*) ترجمة ا. جالووف. فرابرو، «الكتابات»، باريس - بروكسل.

ويقرأ بنهم الشره للطعام والشراب، علماً بأن ذلك لديه أمتع وألذّ دون شك، فعذابات الناسخ المنكبّ محنيّ الظهر فوق الصفحة البيضاء كما هو حال مالارميه يبدو أنه لم يعرف لها أي أثر، ولا عرف تمزّقات العلاّمة المحاط بالمجلدات العتيقة. إن قراءة الكتاب لديه كانت نشاطاً جسدياً أكثر من كونه ذهنياً. وكان الأب جون أو كونور، أنموذج الأب براون، يقول بأن تشسترتون عندما يقرأ كتاباً «يقلبه، يلف بعض أوراقه بشكل مخروطي، يخربش في داخله، يجلس عليه، يأخذه إلى الفراش ويتدحرج عليه، ومن ثم يعود للنهوض ويغرقه بالشاي - إن كان قد شعر باهتمام كاف». وكان يكتب بالزخم نفسه، مندلقاً عن مقعده أمام طاولة ملطخة بالبيرة في مقهى من مقاهي شارع فليت. في موقعه ذاك، قدّم أحد النُدُل الطليان هذا الوصف له: «إنه رجلٌ حاد الذكاء. إنه يجلس ويضحك. ومن ثم يكتب. ومن ثم يضحك مما كتب».

منذ المجموعة الأولى لمقالاته، «المدافع»، المنشورة في 1901، وهو في السابعة والعشرين من عمره، ظهر تشسترتون كرجل في حالة تساؤل لا تتبدل: وليست بالحالة الاستعراضية والتأملية، حيث الفكر يقلّب بتكاسل فكرة واحدة صفحة بعد صفحة وسطراً مرقّماً من بعد سطر مرقّم، وإنما هي حالة يتشظّى فيها الفكر، ميالاً إلى هذا ومشيحاً عن ذاك، مبتهجاً ودائماً في اندهاش. «الرائع في الطفولة، كتب في سيرته الذاتية، أن كل شيء فيها كان رائعاً. كانت دنيا من العجائب. وما يُحدث في أعماقي هذه الصدمة، هو تقريباً كل ما أتذكره بالفعل؛ وليس الأشياء التي قد يخطر لي بأنها الأجدر بأن تكون مادة للذكريات.». فهذه هبة يبدو أنه حافظ عليها طيلة حياته. كل ما كان يتذكره «بالفعل» يصبح مادة جديرة بالتأمل. فما من موضوع يبدو بعيداً عن تناوله، أو قل بعيداً عن اهتمامه. فمهما كانت القضية، ومهما كانت جدّيتها، كان تشسترتون يرفض الاستعراضية، خاصة إذا كانت جدّية. وفي رسالة إلى زوجة المستقبل، فرانس بْلوغ، ها هو يناقش بخطورة طبيعة الأمور البيتية اليومية:

«فكرتي.. هي أن أجعل من البيت رمزاً واقعياً حقيقياً: أن يشرح بالفعل ما فيه من معنى جوهري. فيجب نقش أقوال صوفية أو قديمة على كل الأغراض، وكلّما كان الغرض قليل الشأن، كان الأمر أفضل. «هل أرسلـــ..(تِ) المطر على (الأرض)» على حاملة المظلّة، أو ربما على المظلّة. «حتى شعرات رأسك جميعها محسوبة» سوف تعطي معنى كبيراً لفرشاة الشعر؛ والكلمات المتصلة بـ«الماء الجاري» يجب أن تكشف موسيقا وقداسة المجلى؛ وأخيراً يمكننا أن ننقش «إلهنا نار ملتهمة» من فوق وجاق المطبخ، على سبيل تدعيم التأمّلات الصوفية لدى الطبّاخة».

وذاك لأنه إنما كان يعير اهتمامه للتداخلات والترابطات بين الوقائع، وليس للوقائع بحدّ ذاتها، والدقة - بالمعنى التوثيقي للمفردة - كانت غير ذات أهمية في نظره. وكان متشدّداً في عدم تسامحه حيال ما يسمّيه «جمالات الذهن»، التي تجعله فاقد الأمل بروح الإنسان الجاد. فهو يفهم بأن تأملاته حول «تاريخ فرنسا» لن تتغيّر كثيراً إذا ما تنّبه إلى أن نابليون كان قد ولد بتاريخ 1768 وليس في 1769 - أو على أقل تقدير أن تحديد السنة بدقة كانت أهميته أقلّ من قامة الجنرال القصيرة أو طبعه القذر، الموضوعين اللذين كان بإمكانه إعمال تفكيره بهما بمتعة وفائدة. وفي ترجمته الشيّقة لحياة روبير براوننغ، المكتوبة لصالح السلسلة الحكيمة جداً، سلسلة «رجالات الأدب الإنكليز»، لا يكتفي بإيراد استشهادات مغلوطة للشاعر، بل يشتط إلى حد اختلاق بيت يضيفه إلى إحدى أشهر قصائده المعروفة Mr Sludge le medium. وعندما ظهر كتاب «ديكنز» لتشسترتون، كتب إليه جورج برناردشو رسالة طويلة عدّد له فيها سلسلة من الأخطاء الفاحشة. فلم يتأثر تشسترتون بهذا الأمر، وفي فترة حديثة مؤخراً، ها هو بيتر أكرويد، أحد أواخر من ترجموا حياة ديكنز، يهنّئ تسشترتون، على الرغم من تلك الأخطاء، باعتباره خير ناقدٍ لديكنز.

كان قد بدأ الكتابة في المدرسة؛ في سنّ العشرين، في دفقٍ لا

ينقطع وتقريباً دون تغيير في الأسلوب، كان يبعث بمقالات حول أكثر المواضيع تنوعاً إلى عدد من المجلات اللندنية مثل The Book man وthe Speaker. (ورغم أنه ينوّه في سيرته الذاتية إلى بدايته في مجلّة Academy في عام 1895، فلا يوجد أي أثر لمقالاته في تلك المجلة أثناء السنة المذكورة؛ ومجلة Academy كتبت بحدّة غير مستترة أن كتب تشسترتون هي «دائماً مرهقة بصورة حتمية»). أما بشأن تلك المواهب الأولى لديه، فقد برهن عن استخفاف فريد: «نظراً لفشلي كلياً في تعلّم الرسم أو التصوير الزيتي، دبجت بيسرٍ وسهولة بعض المقالات النقدية حول نقاط الضعف لدى روبنس أو حول المواهب التي أُسيءَ توجيهها لدى تنتوريه. وكان أن اكتشفت أسهل الوظائف وأيسرها، فلم أتخلّ عنها أبداً.».

كانت أفكاره حول المجتمع معادية للأرستقراطية، وذات قرابة غائمة الملامح مع الحزب الليبرالي القديم في بريطانيا: فكان يؤمن بأصحاب الحوانيت الشرفاء، بالفقراء اللائقين، بالأغنياء الفاسدين الذين كان يراهم مثل جمال لا يرتوي عطشها متوجهة بخطوات ثقيلة نحو سمّ الإبرة اللامع. وكان يهاجم بقوة غطرسة أولئك الذين، باسم تفوّق الثروة، أو الدم، أو التعليم، يُملون على «الطبقات الدنيا» (أي «البشرية جمعاء ما عدانا») المجهودات المخصّصة لتغيير معيشتهم ويسخر من القضاة والرقباء الذين يزعمون بأنهم يصنّفون روايات المغامرات الرائج سوقها بأنها «إجرامية وهابطة». «فهذه لديهم نظرية مسيطرة، كما يلاحظ، وما هذا من جانبهم سوى محض بلادة». ثم إنه يمدّ لسانه هازئاً من الأنانية واللامبالاة لدى الأغنياء: «من بين (الفائقي الثراء)، لن تجد أبداً فرداً واحداً ذا سخاء حقيقي، حتى على سبيل المصادفة. يمكن أن يهبوا من أموالهم، ولكنهم لن يهبوا أنفسهم أبداً.» وكان يشير بإصبع الاتهام إلى رجال السياسة الودودين الذين يعتقدون بأنهم يعلمون ما هو أنفع للشعب أكثر من الشعب. ويكتب بهذا الصدد:

«هذا الاعتقاد هو أشد المظالم السياسية تسمّماً ممّا ينخر أرجاء العالم». فهو، باختصار، يرى في جميع تلك الشخصيات العظيمة مواطنين في أوطان أصابها الاضطراب العقلي. «لقد تآلفت مع خروجها عن العقل؛ فالسديم هو الكون الذي فيه تعيش؛ والزوبعة هي ما تنفخ خياشيمها. هذه الأمم في خطر حقيقي يحيق بها، فهي مهددة بفقدان رؤوسها «بالجملة»؛ أن تنحطّ إلى درك رؤيةٍ بهيمية متبلّدة، بمدنٍ هزّازة متأرجحة وأريافٍ مجنونة، وقد انبث في جميع أرجائها مجانين حاذقون». وهنا، بألقٍ تشسترتوني، يرمي مثل زولا عندما انتفض قائلاً (أنا أتهم) ليقول هو أيضاً: «وأحد هذه الأوطان هو إنكلترة الحديثة».

في مقالاته كما في إبداعه الخيالي، يبعث الروح في كتابته إحساس راسخ بالعدالة الاجتماعية. وإبداعه الخيالي، الذي هو توسّعٌ في مقالاته البحثية، يقوم على حبكات متينة الترتيب تبدأ في وسط هلع غامض خفي، وتنشط بحركة غريبة، لتنتهي (جميعها ما عدا ذلك الأثر الخالد «الذي يقال له الخميس») بحل معقول يضخّم الهلع المتربّص، ببساطة ذلك الحل تحديداً. ومقالاته هي أيضاً تروي قصصاً، تكون فيها معظم الشخصيات، ربما باستثناء المؤلف، ذات ملامح مرسومة بصورة مبسّطة، لتكون عجلات تحريك حبكةٍ مشهودة لا تموت ذكراها. وكان بإمكان تشسترتون أن يقول عن كتابته، مؤيداً قول بورخس: «هي ليست بسيكولوجية، ولا تحاول أن تكون كذلك». وإنما تؤخذ بالحسبان الحجج والكلمات التي تبعث النصّ إلى الوجود عن طريق بلاغة شخصية، وبترابط أحداث تشكل قوساً من المنطق اللذيذ، ولا من سندٍ لها سوى كمال تجمّعاتها. ففي كتابة تشسترتون، الانفعال والعقل هذان التوأمان السياميان المنفصلات اصطناعياً - يعودان مجدداً في واحد موحّد. على سبيل المثال، فالانفعال لدى رؤية امرأة، في محكمة لندنية، وقد «أهملت أبناءها»، يجد التعبير الأمثل له في الاستدراك: «وكانت كما يبدو عليها قد عانت الإهمال من شخصٍ ما أو من شيء ما». ومثال آخر، فالغضب

من شرطيين يحققان معه لأنه يعبث بمدية في الأحراش، ثم يخليان سبيله لأنه ضيف رجلٍ غني، يدفعه ليستنتج: «الخلاصة المنطقية واضحة وضوحاً موجعاً: فإما أن رمي المرء لمديته في حرش ليس دليلاً على أي عيب، وإما أن معرفة رجلٍ غني هي دليل براءة». وهذا لا ينمّ عن الذكاء فحسب، بل هذا له وقع الحقيقة، على العقل وعلى الأذن معاً.

وفي الجدال القديم الدائر حول المضمون والشكل، أو المعنى والألفاظ، كان تشسترتون واقفاً في منتصف الطريق. فهو لم يكن يتّبع إلا جزئياً تعنيف الدوقة لأليس: «وجّهي عنايتك إلى المعنى لتعتني الألفاظ بنفسها من تلقاء نفسها». كان تشسترتون يعتقد بأن المعنى، إذا ما بحثنا عنه البحث الملائم، يمكنه استغلال مؤثرات الألفاظ والانبثاق انبثاقاً عفوياً من تصادم صنّاجات بلاغية – من اجتماع الضدّ بالضدّ والمفارقة، ومن الإفاضة والتلميح. وكان ميّالاً إلى مشاطرة بوب رأيه، حين شبّه المتمسكين باللفظ لا غير بأولئك الذين يذهبون إلى الكنيسة «ليس من أجل العقيدة، وإنما من أجل الموسيقا («مقالة في النقد»، 1771). كان تشسترتون يحب موسيقا الكلمات، لكنه يدرك قدرتها المحدودة من جهة المعنى: فمهما كان المذهب الذي تبشّر به، فهي بالضرورة تظل ناقصة غير مكتملة، وهي تموّجات عارضة وإضافية وليست إيماضات الحقيقة. وفي دراسته للمصوّر وانر، كتب يقول:

«كل ديانة وكل فلسفة عليهما يقيناً أن تقوما على أساس تأكيد سلطة أو دقة شيء ما. لكن بالإمكان التساؤل أيهما أسلم وأدعى إلى الارتياح: أن نرفع دعائم إيماننا على عصمة البابا أو على عصمة كتاب المورمون، أم على ذلك المعتقد الحديث المدوّخ حول عصمة اللغة البشرية. فكلّما قال أحدهم لآخر: اشرح لنا بوضوح ما يدور في خاطرك، فهو يفترض عصمة اللغة: بمعنى أنه يفترض وجود مخطط أمثل كامل لا تشوبه شائبة للتعبير اللغوي عن جميع الميول الداخلية وعن جميع الأفكار لدى الإنسان. وكلّما قال أحدهم لآخر: برهن على ما تطرح؛ دافع عن

إيمانك، فهو يفترض عصمة اللغة: بمعنى أنه يفترض بأن لدى الإنسان كلمة لكل حقيقة على سطح الأرض، أو في السماء، أو في الجحيم. إنه يعلم بأن في كل نفس تلوينات أشد إدهاشاً، أكثر عدداً، وأبعد استعصاءً على الوصف مما هي عليه ألوان غابةٍ ما في الخريف؛ إنه يعلم بأن في الامتداد الرحب للعالم، وتؤدي خدماتٌ غريبة ورهيبة، جرائم لم تلق أبداً عقابها وفضائل لم تنل أبداً ثوابها. علماً بأنه يؤمن إيماناً جدياً بأن تلك الأمور جميعها تستطيع، بكل درجاتها وأنصاف درجاتها، بكل امتزاجاتها واتحاداتها، أن تُعرض بدقة من خلال نظام اتفاقي قوامه همهمات وزمجرات. وهو يؤمن بأن مطلق صرّاف متمدّن يمكنه فعلياً أن يصدر من داخله تلقائياً تصويتات تشير إلى جميع خفايا الذاكرة وإلى جميع عذابات الرغبة».

وهكذا، بمفارقة، وبمثل هذه الكلمات، المكتوبة تنديداً بسلطة الكلمات، يزيد تشسترتون من ثقة القارئ بتلك السلطة التي يضعها في موضع التشكيك.

وما أعطى انسجاماً لفضوله الانتقائي التلفيقي ووضع ملك يمينه ميثولوجيا وقاموساً موحّدَيْن، هو الكنيسة الكاثوليكية، التي كان تعقيدها الهائل يسمح بالتفافات لغوية لا بدّ أن تكون مثار استهجان ورفض من طرف البروتستانتية المتشدّدة. وإذ توقّف حيال نهب معابد كرومويل، فإن نفسه المتوقّدة انجرفت بمرح وراء جاذبية الذهبيّ، والورديّ، والأبيض في روما، حيث كان يرى هناك انعكاس التفاؤل الأكبر للكنيسة. «يسوع المسيح صُلب، كما يقول، ليس بسبب أقواله عن الرب وإنما لأنه قال بأن ابن الإنسان يستطيع هدم الهيكل وإعادة بنائه في ثلاثة أيام». ثم يضيف: «جميع الثوريين الكبار، من أشعيا إلى شيللي، كانوا من المتفائلين». ولم يكن قد بلغ الثلاثين من عمره عندما أصبح المقدّس مستنده، ومن بعد زواجه من فرانس بلوغ (كاثوليكية من روما مواظبة على الشعائر بتشدّد) وجد في شعائر الدين القديم وأسراره سياقاً وغاية لنثره كما وجد فيه

معنى للكون. «الكون مسألة، وليس نظرية، كتب يقول. والكلمة في يوم الدينوية سوف تكون QEF – «ما كان يجب القيام به».

عندما كان في سن المراهقة، بعد تنشئته حسب الديانة الأنغليكانية، وجد نفسه بغتة غارقاً في مزاج قاتم يبدو ظاهرياً بعيد الأغوار، وهو ما أطلق عليه فيما بعد أنه حالة «من الفوضى الأخلاقية». وكانت تلك المعاناة الضاغطة تتجلّى بـ«حاجة لا تقاوم لتدوين أو لرسم أفكار أو صور مرعبة؛ غوصٌ يمضي باستمرار أعمق فأعمق، كما لو أنه انتحارٌ روحي أعمى» ممّا ألحق الأذى به بصورة متقطعة إلى أن اهتدى أخيراً. ما كانت حقيقة تلك الأفكار والصور على وجه الدقة هذا ما نجهله، دون أن يكون مستحيلاً إطلال ظلٍ ما، صدىً ما، بعد تحوّله إلى الكاثوليكية بفترة مديدة، وذلك في أعماله الأخيرة – كما، على سبيل المثال، هي الفظائع المذكورة في «الذي يقال له يوم الخميس»، ومنها الإنسان الذي «أمضى طوال ليله يحلم بأنه يتهاوى من شفا جرفٍ هاوٍ ليستيقظ في الصباح الذي كان مقرّراً لشنقه» أو ذلك الوجه الذي يتضخم كلّما اقترينا منه حتى لنصبح في خشية أن يصبح في النهاية «أضخم بكثير من كل ما هو ممكن». مثل تلك الآثار، بالإضافة إلى انعدام الدقة في أكثر من موضع في مقالاته، تمثل تماماً ما كان تشسترتون يقول عنه بأنه «الجانب المظلم من القلب».

غير أن أعماله تمثّل مظهراً أكثر إظلاماً، ممّا لم يكن يعي عنه أي شيء، على ما يبدو. فمن المستحيل قراءة تشسترتون بالعمق دون العثور على ملاحظات فجّة معادية للسامية، ومعادية للنساء، وعنصرية، تلجأ إلى تلك الوسائل البلاغية الرشيقة ذاتها التي بفضلها تتجلي مقالاته أمامنا ذكية، مؤثرة، برّاقة. كما لو أن وجهاً مظلماً وقبيحاً للجنون الجماعي، تصبح له السيادة، بغتة، ويقسر الكاتب على دفع ديّة لعصره ولأهل النفوذ في عصره، ليرجع بالإكراه إلى لغة الذكرى، فارضاً عليها كلمات طنّانة، سطحية، مقيتة. وفي تلك الأحيان نشعر بأن ذاكرته

الجيّاشة، ذلك الدفق الزاخم بالانبهار والذي كان، على قوله، منبع خياله، يكفّ عن أن يكون من تشسترتون، الفرد، ليصبح نابعاً من رجلٍ يعيش زمنه، من عضوٍ في طبقة كانت تتكلم بسخرية عن «أصدقائنا أبناء إسرائيل»، عن «الزنوج البدائيين»، عن «الجنس الضعيف». حينذاك تفقد انتقائيته السياسية طابعها الفردي الأصيل، لتصبح المفارقة تناقضاً، ولنقرأ «كلماته الطيبة» كمجرّد شعارات محافظة بسيطة. وإذا كان تشسترتون قد أكّد على كراهيته لهتلر، فهو بالمقابل قد أطلق أيضاً تصريحات معادية للسامية تبعث على الأسى:

أحبّ اليهود كل الحبّ

ويحبّ اليهود جمع المال

لا همّ أيّ مالٍ كان

أحبّ اليهود كلّ الحبّ

إيهٍ، فإن خسروا

وحقّ الأبالسة، كم هذا مضحك.

لقد عارض الحرب الإمبريالية بامتياز على البوير في الوقت الذي كان فيه حتى ج. ب. شو وهـ. ج. ويلز من مؤيديها، غير أن عداءه للإمبريالية كان نابعاً من اقتناعه بأن لا محلّ لأي شيء أجنبي كي يكون جزءاً لا يتجزأ من إنكلترة؛ وكان يرى بأن العقول الإنكليزية لن تجني نفعاً «من دراسة واغا - واغا ومن دراسة تومبوكتو». كان يؤمن بالحرية للجميع وبكل قوة، غير أنه يضحك ساخراً من جهود النساء للتحرّر: «عشرون مليون من النساء اليافعات انتصبن هاتفات: لا أحد يملي علينا (سلوكنا)، وقرّرن أن يصبحن سكرتيرات». ومهما كان الإضحاك في هذه الجملة، فالكوميديا فيها في غير محلها ويفسد نكهتها كونها كتبت في حقبة من القمع الوحشي للمطالبات بحق الاقتراع، وهي حقبة الانتفاضات الأخيرة لإمبريالية مفترسة ولظهور الرايخ الثالث. هنا، لا تبوح اللغة بالحق. ولا بدّ بأن تشسترتون علم ذلك، ما دام قد كتب، في

تناقض عجيب مع هذه المقولات، بشأن الخطر الأخلاقي الذي تحمله: «هناك، في الكواليس المخفية، قانون مرعب عن التحول يسعى إلى إغراق كل روح تجاهد لتمحيص أي شيء».

هناك من الكتّاب من يتركون انطباعاً بأنهم «واقفون وقفة الاستعراض»، في أكثر المقاطع مودة لديهم، وأكثرها حساسية؛ ولا يظهرون على عفويتهم الإنسانية إلا في أقبح وأشنع أقوالهم: لوتريامون، مثلاً، عندما يصف التعذيب المتعمّد لطفل، وجوناثان سويفت، في هجائياته العنيفة. ومنهم آخرون، أثناء انفعالاتهم، يبوحون تقريباً على غير رغبة منهم بما يشير إيماءً إلى عفويتهم الإنسانية، كما لو على سبيل الشرود الذاهل أو الغلط، حتى وهم في نفورهم من الناس: ليون بلوا، إزرا باوند، فيليب لاركن. فتألقاتهم فيها جانب من القسر والتعسّف. أما تشسترتون فلا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء؛ وإنما هو يقوم بدحض نفسه بنفسه، دون كلل، وبتشدّد قاتل. وذات مساء تخلّف فيه مناقضه في نقاش عن الحضور للمناظرة، قام تشسترتون بالدفاع عن الرأيين المتناقضين في نقاش لمّاح للمسألة الماثلة آنذاك. كما أن ألصق ملاحظاته بالعمق الفكري يتم تحطيمها بعد صفحات لاحقة بحججه الشخصية هو بالذات. والرجل الذي كان يضحك من رجل مثله لمجرّد أنه أسود البشرة أو من امرأة لمجرّد أنها تريد الاستقلالية هو ذاته الذي كتب: «أستطيع أن أتخيل وأتفهّم حَزّ إنسانٍ ما لعنقه بعد أن يكون قد شاهد جَلْد امرأة معرّاة من ثيابها في زمن غير بعيد من تاريخ إنكلترا وإيرلندا، أو لرؤيته زنجياً يُحرق حياً كما يحصل حتى الآن في الولايات المتحدة. إن بعضاً من هذا الخجل الرهيب يرقد كامناً في أعماقنا جميعاً».

ومما يثير الاستغراب أن كاتباً بهذا الدفق الزاخم المثير للتفكير بقوة يكاد أن يكون دون أي خلفٍ من بعده. فالإنكليز قرؤوه لمرّة واحدة ثم نسوه، أو أنهم صنّفوه في جناحِ القدماء؛ والفرنسيون أعجبوا به (وما زالوا به معجبين)، إنما عن بعد. ومن الكتاب القلائل الذين تبنّوا نكهة

تشسترتون أمامنا بورخس. فقد التهم بورخس وتمثّل تشسترتون، وخصّه بالتكريم من خلال روايته له مجدّداً، بالإسبانية، جاعلاً الموديل له حكايات الأب براون في قصصه البوليسية ومطبّقاً على مقالاته أسلوب الخطاب لدى تشسترتون. وفي 1969، كتب بورخس خرافة شعرية قصيرة، «المؤامرة»، وفيها يقارَن مصير يوليوس قيصر، الذي مات وهو يقول: «حتى أنت، يا ولدي!» للأثير إلى نفسه بروتوس، بمصير أحد الرعاة الأرجنتينيين، الذي تُحاصره وتضربه بالسكاكين حفنة من الرعاة مثله. أثناء وقوعه أرضاً، يتبيّن ابنه بالعماد بين المهاجمين ويقول «بعتاب لطيف وذهول متمّهل (ويضيف بورخس هذا التحذير: «هذه الكلمات مكتوبة لتُسمع، لا لتقرأ»): «Pero, Che!». ويكون ختام القصة الكلمات التالية: «لقد قُتل ولا يعلم بأن عليه أن يموت كي يتحقق مشهد متكرر». أما «Pero. Che!» فلا يمكن ترجمتها، إلا ما كان من شأن تشسترتون، قبل أربعين عاماً خلت، عندما كتب، في تعقبه لإيجاد ما يوازي في المعنى: «كأنما يمكننا ترجمة Et tu, Brute – حتى أنت يا بروتس – على لسان قيصر بـ«معقول، أنت هنا؟»). والتعبير الأرجنتيني الذي استخدمه بورخس يعكس بالضبط عدم التصديق المباغت.

أمّا كون الأحداث ومسبّباتها تتغيّر تبعاً لطريقة سردها، تمثيلاً لسماتها المشتركة أو للمحيطات السوداء من الاختلافات؛ وأن فهمنا للكون يمكن أن يرتبط بترتيب الكلمات على صفحة والتغييرات الطارئة على تلك الكلمات؛ وأن الكلمات، في النهاية، هي كل ما لدينا للدفاع عن أنفسنا وبأن قيمة الكلمات، كما هي قيمة البشر الفانين، تتخفّى وراء عدم معصوميتها تحديداً وفي هشاشتها الأنيقة - كل ذلك، كان تشسترتون يعلمه ولم يتوقف عن شرحه وتبيانه. وأما أن تكون لدينا الشجاعة لنكون معه أو عليه، فهذه، ظاهرياً، مسألة أخرى مختلفة.

تذبذبات سنثيا أوزيك

«الخيـال لا يعـدو ان يكـون اكتشـافاً..
وهذا ما لا يغيب ابداً عن الدراسات».
سنثيا اوزيك
مقدمة لـArt & Ardor
(الفن والفنانون)

يعلم الأطفال ما نسيه معظم البالغين؛ بأن الواقع هو ما نراه واقعياً. وأننا رغم عدم قدرتنا على إنكار العالم الخارجي (كما بيّن الدكتور جونسون حين خبط على حجرٍ بقدمه) فنستطيع، بإضاءة وترتيب جديدين، إعطاءه المعنى الذي نريد. وقواعدنا لإيجاد حقائقنا الفردية هي قواعد سحرية: فهي مرتبطة بالاقتناع ويجب معاينتها بقوة وجدية مطلقتين. أما الكتّاب فيتشاركون مع الأطفال والمجانين بأفعال الإبداع اليومية تلك، والتي، في أحسن حالاتها، تصوّر رؤيتنا المقبولة للعالم، فديكنز هو مؤلف لندن الفيكتورية، أما مارك توين فأوجد الميسيسبي.

في عام 1985 كنت أجهّز للإذاعة الكندية سلسلة برامج (لم تكتمل أبداً) حول المقولة المطنطنة «الكاتب والله». وكانت قائمة الكتاب المعاصرين التي حضرتها تضم برنار مالامود، وبورخس (الذي لفت انتباهي إلى أننا لا نستطيع أن نعلم شيئاً عن الميول الأدبية لله)، وإيلي فييزل، وأنجيلا كارتر (التي انفجرت بالضحك أمام الميكروفون فور طرحي للسؤال الأول، وأعلنت أنها لا تحمل أية فكرة عما يدور في رأسي وأنهت المقابلة مباشرة بكل فرفشة)، وسنثيا أوزيك.

عند وصولها إلى الاستديو، كان يبدو عليها جانب من قلة اللياقة:

قصيرة القامة، حيّية، بقصّة شعر موديل ريتشارد الثالث تحيط بنظّارة ذات حامل قاتم اللون. «أنا مشطورة إلى اثنين» قالت، ثم، كما لو أنها تعتذر: «هذه هي حالة معظم الناس». وفسّرت ما تعني: «أنا بنصفي مواطنة تعيش في الدنيا، وبنصفي الآخر كاتبة. فالمواطنة تتعامل مع الله ضمن إطار علاقة محددة، والكاتبة لها معه علاقة مختلفة كل الاختلاف. أنا كمواطنة متأثرة بكتاب «التثنية» في العهد القديم، الأصحاح XXIX، الآية 29: «السرائر للربّ، إلهنا، والمعلَنات لنا ولبنينا إلى الأبد». إذن، كمواطنة لا أشعر بأني مخوّلة بالتفكير في تلك السرائر المخفيّة، الصوفية، فأنا يهودية؛ يجب إذن أن أكون لا باطنية. لكني، ككاتبة، أشعر بأن هذا الأمر مستحيل عليّ - ككاتبة، أنا باطنية، والمجهول هو الروعة التي تطعمني وتسقيني». وفي مرحلة لاحقة من المقابلة، طوّرت هذا التعريف: «أنا وثنية. والكاتبة في داخلي تفرّ من الله الواحد إلى الأرباب».

في اليهودية، الله الأحد هو (الخالق). وقيام يدٍ أخرى غير يد الله بالخلق فيها تطاول خطير على وحدة جوهره. فالله مؤلّفٌ لا يقبل بوجود أي منافس. فالرب الصانع، المكوّن لدى الأفلاطونيين يجب أن يكون الواحد الأحد. أما في مجال أرباب الوثنية، فهناك دائماً محلٌّ لربٍّ إضافي: فالصنّاع الربّانيون كثيرون.

وموضوعة الخلق (من يخلق؟ ما هو ما خُلق؟ كيف يتم الخلق؟) منتشرة في أعمال أوزيك مثل خيط أحمر اللون. وهي تؤدي بها للتساؤل، في كتب الدراسات الرائعة لديها، مثل Art & Ardor (الفن والفنانون) وmetaphor & Memory (الاستعارة والذاكرة)، عن الكيفية التي يخلق بها الكتاب والقراء سويّاً عالمهم الخيالي. وأدّت بها، في أقاصيص وقصص طويلة (مجمّعة، على سبيل المثال، في «الحاخام الوثني» وفي Puttermesser Papers)، إلى النشاطات التنبؤية لدى شخصياتها الخيالية. وأدّت بها، في روايتها «المجرّة آكلة اللحم البشري»، تحت ظلال الإيقاعات

المتبرعمة للأبوة - الأمومة وللتربية. وأجبرتها، في «مسيح ستوكهلم»، على إيجاد تطورٍ مطّردٍ لا نهائي من عمليات خلق دجاج وبيض أدبية.

أما دراسات أوزيك فهي في أغلب الأحيان مصدرها مقالات، كُتبت عموماً للصفحات الأدبية في النيويورك تايمز والنيوريبوبليك. إن القارئ، على حسب خبرتي، عندما يقرأ مقالات نقدية يتساءل، في معظم الأوقات، من يكون هذا الفيرجيل الذي يأخذ على عاتقه مهمة الأخذ بيدنا على دروب الجحيم لهذه الرواية أو على دروب المطهر لتلك المذكّرة؟ فما حاجتنا لشخص يقرأ من فوق أكتافنا، وهو يصدر نقيقه، نهنهته المتباكية أو يهيّج أزمات انتشاء أو قرف؟ فلا شيء يمكنه أن يكون بديلاً لقراءتنا الخاصة، ومع ذلك فالتمهيد أو التوضيح الختامي كما يقدمهما الناقد لعملٍ ما يمكن لهما - وأحياناً يتيسّر لهما - قلب كتابٍ من الكتب بصورة منعشة ولمّاحة. وفيما يخصّني شخصياً، فتلك كانت حالتي على الدوام عند قراءة مقالات أوزيك.

لنأخذ، على سبيل المثال، دراستها عن «الغرقى والناجون»، لبريمو ليفي، والدراسة من ضمن metaphor & Memory. فهي تبدأ الدراسة بالمعطيات الجوهرية: من كان بريمو ليفي («كيميائي يهودي إيطالي من تورين»)، والوقائع البارزة في حياته («تمّ تحريره من أوشفتيز على يد وحدة عسكرية سوفياتية بتاريخ يناير / ك2 1945، وكان عمره خمسة وعشرين عاماً») وما هي مادة مؤلفاته المكتوبة («منذ تلك اللحظة (..) وحتى قُبيل موته في أبريل / نيسان 1987، لم يتوقف عن التذكير بالتاريخ الرهيب ذاك، عن معاينته، عن مناقشته، عن نقله، عن سرده، كتاباً تلو الكتاب»). حتى هنا، والأمور على ما يرام. لكن ها هي أوزيك، مباشرة من بعد ذلك، تقوم بقفزتها الأولى. إذ تورد التصدير المأخوذ من كولردج والذي اختاره ليفي ليستهل به آخر كتاب له:

منذ ذاك، في موعد تلفّه الشكوك،
يُطلّ هذا العذاب من جديد

وإلى أن يُصار إلى سرد تلك الحكاية الرهيبة
يظلّ قلبي على احتراق في داخلي.

وبعد أن نلاحظ بأن تلك الكلمات «لم يكن لها في يومٍ من الأيام مثل ذلك الوقع البعيد عن المجازية، المعاصر كل المعاصرة، الدمويّ كل الدموية»، تخلُص أوزيك إلى أن موت ليفي، الذي تهاوى من ارتفاع أربعة طوابق على درجٍ حلزوني، لا بد وأنه كان انتحاراً. «فمن بعد إنجاز مخطوطه الأخير، كان القلب قد استنفد قوته؛ ولم يعد هناك ما يُحكى».

لا يدين القرّاء لتعليل من أي شخصٍ سوى من أنفسهم، وبناءً على طلب وإلحاح. غير أن الناقد قارئٌ في المرتبة الثانية، فهو يأخذ بيد القارئ ليس داخل الكتاب، وإنما داخل القراءة التي أجراها الناقد للكتاب. وبالتالي فلزامٌ على أوزيك أن تفسّر تفسيره».

وتقوم من أجل هذه الغاية بقراءة من المرتبة الثالثة. فتستشهد بليفي في معرض انتحار كاتب يهودي آخر، جان أميري، الذي كان هو أيضاً من ضحايا النازية. لقد افترض ليفي بأن أميري قتل نفسه كنتيجة متأخرة للّكمات المتبادلة مع مجرمٍ بولوني في معسكر الاعتقال. إن أولئك «الذين يتلاكمون» مع العالم قاطبة، كتب ليفي، يربحون من ذلك الكرامة لكنهم يدفعون لها ثمناً باهظاً لأنهم على يقين من هزيمتهم. هنا تقول أوزيك محقّة، بأن علينا إبقاء هذا في تفكيرنا، عندما نتطرّق إلى انتحار بريمو ليفي. وذاك، كما يعلم جيداً رواة الحكايات، لأن في كل حكاية وجهاً آخر لا يراه الراوي دائماً. وعن طريق تداعي الاستشهادات المقتبسة من «الغرقى والناجون»، لليفي، ومن تأملات حول ذلك الكتاب، تضع أوزيك أمامنا النصّ الشبحي لليفي. وتخلُص بالنتيجة إلى أن ليفي الذي كان يحسّ بأنه «إنسان بعيد إلى حدٍّ ما عن التعطش للانتقام»، لا بدّ بأنه قد أدرك بغتة همود نقمته العارمة. وكتبت تقول: «وأنا أرثي لأنه اعتبر النقمة - تلك التي تحضّ على الصفح والرحمة - مكافئة للتدمير الذاتي». وهكذا تكون أوزيك قد قدمت للقارئ إضاءة مختلفة لقراءته لقصة ليفي.

ألا فهذا ما أسميه ذكاء أوزيك، الذكاء الذي تألق بوهج كبير أثناء مقابلتنا الأولى. إنها لا تحاول أخذ محلّ القارئ في علاقته مع الكتاب، ولا أن تلوّن انفعالاته. فمهمتها (ونجاحها في هذه المهمة يدعو للإعجاب) تقوم على أن تطبّق على الاستخدامات الجديدة الكنايات المجازية في النصّ، على توسيع أفق الدلالات، على تعديل زاوية الإضاءات، على البحث عن جميع الانعكاسات والأصداء. ومن بعد دراسة أوزيك له، لا يعود كتاب ليفي مجرّد شهادة على أوشفيتز وإنما يصبح تساؤلاً حول تقصّي الحقيقة، حول قيمة العدوان، حول معنى الانتقام، حول حلول تقول المزيد عن التقصّي بحد ذاته أكثر مما تتناول المسألة الضئيلة الشأن بصدد النجاح أو الفشل.

وهذا أمرٌ نحن، في عصرنا، قد تعوّدنا عليه، ولكننا لم نفكّر به التفكير الكافي على ما يتراءى لي. ففي قصصنا، نادراً ما يصل البطل إلى مبتغاه. وملحمة البطل، هي في المحنة بحدّ ذاتها، بصورة مستقلة عن القفلة الأخيرة التي غالباً ما تكون تعيسة. وإن الفشل، في أيامنا هذه، يتجلّى أصدق تعبيراً عن الواقع من النجاح.

تأريخ مثل هذا الوجود هو الموضوعة الظاهرية في رواية أوزيك المعنونة: «المجرّة آكلة اللحم البشري». فالبطل فيها هو جوزيف بريل، معلم في مدرسة ابتدائية. ويحضر أمامنا، وقد بلغ من العمر ثمانية وخمسين عاماً، وقد أصبح مديراً للمدرسة الابتدائية إدمون فليغ التي أنشأها في مكانٍ ما من الولايات المتحدة. ونعود معه إلى الوراء في الزمن رجوعاً إلى طفولته في باريس، حيث يبدو بأن والده السمّاك أكثر مودة وتفهّماً من والدته الغريبة الأطوار قليلاً وذلك حيال ميل الفتى بريل إلى الأدب، وهو القادر على الانبهار «من الحراشف القزحية الألوان في سمك الرنكة». ونكون الشهود على فرار الفتى باتجاه الثقافة - متحف كارنافالي، رحلة إلى لندن واللقاء مع كاتب يشبه أ. م. فورستر. وفي النهاية، إنها الحرب. فيفرّ بريل من غارات النازيين وتخفيه بعض

الراهبات في قبو بينما تكون شقيقته الصغيرة على غير علم منه (أما نحن، القراء، فنعلم ذلك)، تُعول طيلة ذلك النهار الجهنمي بالـVel' d' hiv. وبعد الحرب، يصل إلى الولايات المتحدة ويؤسس مدرسته. حينذاك تبدأ الرواية.

تعبّر أوزيك بشكل جلّي عن نيّة الترجمة الذاتية لديه من خلال تصديرين: أحدهما ليهودا أفيشاي، الذي يسأل أين يمكن أن يكون موضعه بين النصفين الشديدي الانسجام فيما بينهما لهذا العالم، أولئك الذين يحبون وأولئك الذين يكرهون، وثانيهما لإميلي ديكنسون: «بقية العمر للرؤية! / مضى منتصف الليل! مضت نجمة الصبح!» مع ذلك، فالسيرة الذاتية لبريل لا تعدو أن تكون الموضوع الظاهري. فعلى امتداد الكتاب بأكمله، كما هو حال الأساس الأرجواني الذي كان المصوّرون الهولنديون ينشرونه على قماش لوحاتهم، تشف حكاية أكثر دموية: حكاية مجرّات يجري التهامها، وأعراف تغور في أعماق المياه غارقة وأجيال تتبدل أحوالها ونفوسٌ مفقودة ضائعة. وهكذا تصبح حياة بريل وجهة نظر تجعلنا أوزيك نكتشف من خلالها زخرفة ملحمية، خارجة عن الزمن، ودونما نهاية. ولأن الكاتبة هي سنثيا أوزيك، فلا بدّ لتلك الملحمة، بالطبع، من أن تكون حكاية عن اليهود.

إن بريل يمثّل أحد الأشكال العديدة لليهودي الباقي على قيد الحياة، فهو رجل يحاول التأقلم مع الواقع دون أن يوفّق في مسعاه، ليس لأن مهمته رهنٌ بالفشل (فالقدرية سوف تكون «مناقضة لتعاليمنا»، يقول بريل)، وإنما لكونها مستحيلة. فالحل التوفيقي، الطريق الوسطى، مآله إلى لا مكان. وبريل هو في جوهره رجل الحلول التوفيقية.

وقرّر أن يجعل لمدرسته Curriculum – تعريفاً ذاتياً – مضاعفاً يجمع العرفين اليهودي والفرنسي؛ وجعل مقرّه في قلب أميركا، وسط بحيرة، «كما لو كان مذعوراً من الضفاف والهوامش، من الشواطئ والتخوم القصوى أيّاً كان صنفها». لكن بريل، فوق تلك الجزيرة، لم

يتمكن أبداً من تحريك اهتمام تلاميذه على الدوام، لا ولا من التعرّف على الجنّي عندما ظهر له. وعندما جنّدت «المِنطيقة اللسانية المصوّرة» الشهيرة هيستر ليفت ابنته بولا، صرف بريل، كما كان شأن الملك لير، الابنة المستسلمة لقدرها. ورأى أن من الأفضل وضع جميع آماله في ابنه، الذي انتهى به الأمر إلى دراسة الإدارة والتجارة في مدرسة في ميامي.

ومع ذلك، حتى على تلك الطريق الوسطى التي اختار السير عليها، ظلّت نفس بريل عامرة بقوة دافقة: الحاجة للبقاء على قيد الحياة. وليس مجرّد العيش، وإنما الاستمرار نمّواً وكبراً، بينما يكون، بسبب هويته اليهودية، مهدداً من جانب المجرة آكلة اللحم البشري، مجرّة الثقافة المسيحية. البقاء على قيد الحياة، في حالة بريل، يتمّ الوصول إليها بالتمثّل - تمثّل بالمقلوب، قائم على التقاط العالم الخارجي والحصول عليه ذاتياً، أي التهام لحم آكل اللحوم.

والاكتشاف المذهل الذي تساعدنا أوزيك على القيام به هو أن البقاء على قيد الحياة، في أفضل حالاته، يمكن أن يكون واقعة سرّيّة: فالباقي على قيد الحياة هو نفسه لا يحتاج ليدرك ذلك. واكتشف ابن بريل طريقه الخاص به في ميدان التجارة؛ وهيستر ليفت تحقق الانتصار وفق مفرداتها الخاصة بها؛ بينما تفي بولا بوعدها؛ أما بريل، ذلك الفاشل المقصّر، فينجح هو أيضاً، حتى وإن لم يكن ذلك بفعله، وذاك لأن المدرسة أتاحت نجاح بولا. وقد نفضّل نسيانه، أو إنكاره، أو ادّعاء تجاهله (كما تقول أوزيك)، لكن الله كريم. ولعلّ كتبها إنما تجعل مدار حديثها عن كرم الله وجوده.

في مقدّمته للأثر الخالد الذي جاء به هيربير ريد، The green child - الطفل الأخضر -، يقول غراهام غرين بأن الفن هو دائماً ختام معركة. هل هذا صحيح فعلاً؟ بالتأكيد، في بعض الأحيان، فالمعركة التي لا تكون قد حُسمت تتحوّل إلى عملٍ فني، دون اقتراح أي حل، على انتظار، على رجاءٍ لا رجاء فيه بمسيحٍ يأتي بالحل. إن وصف هذه

المعركة، التي لا تقدّم المؤلفة خلالها إجابات بل تطرح تساؤلات، طارحةً إمكانيات دون أن تحسم شيئاً، هو في حالات عديدة، على ما يتراءى لي، أدعى إلى الرضى من أدبٍ تصل فيه الأمور إلى حلٍّ نهائي، لأنه غالباً ما تفوح منه رائحة العبرة الأخلاقية.

وتشترك جميع أعمال أوزيك الخيالية بتلك الطريقة في الطرح. ففي «مسيح ستوكهلم»، مثلاً، تبتكر قصة رجل يخترع قصة نفسه – اسمه، مولده، أجداده –، معدّلاً في سير حياته اليومية بحيث يجعلها غير واقعية في نظر الآخرين ولكنها واقعية في نظره هو بالذات. فالعالم الخارجي، في رأي لارس أندميننغ هو «فردٌ قادمٌ من بورلوك». وهكذا فلارس، كما كان كولردج، ما هو غير حالم.

كما أنه ناقد أدبي لصالح صحيفة سويدية قليلة الشأن. لم يعرف والديه – وإذ كان يتيماً، فقد نُقل تهريباً إلى السويد أثناء الرعب النازي – ولكنه أقنع نفسه بأن والده كان الكاتب البولوني الكبير برونو شولتز، الذي اغتالته المخابرات النازية في 1942. لم يكن لدى لارس أي إثبات لتلك القرابة، ما عدا اقتناعه الشخصي، وهذا ما جعل منه نافراً باعتدال من البشر. ولم يكن له من يبوح له بأسراره سوى صاحبة مكتبة ألمانية الجنسية تدعى هايدي، وهي امرأة محصّنة من المودة والأسى معاً داخل شرنقة من المرارة. لقد أمّنت هايدي بادئ الأمر للارس أستاذ لغة بولونية، ومن ثم كتباً بولونية لكي يتمكن من تعلّم لغة والده المنتقى.

أما شولتز فتتألف أعماله الكاملة من مجلّدين: «مصح حفّار القبور» و«حانوت القرفة»، بالإضافة إلى بضع رسائل ورسوم، وأخيراً رواية مختفية يعتبرها أهل الدراية الأثر الخالد المرجّح لشولتز، «المسيح».

ويروي ذات يوم لهايدي بأن امرأة تقول إن اسمها آديلا (اسم إحدى شخصيات كتب شولتز) جاءت من لا مكان وبحوزتها المخطوط المفقود في كيس بلاستيكي؛ هي تزعم بأنها ابنة شولتز. ويكون من رأي

هايدي وزوجها، الدكتور أكلوند، أن «المسيح» قد ظهر من جديد. وهكذا فحقيقة لارس، أي صحته العقلية، تصبح مهدّدة. «لا يوجد مكان في التاريخ لطفلٍ آخر، أعلن لهايدي، هذا غير ممكن. هذا مستحيل». وكي يكون لحكاية لارس معناها الدرامي، فلا يمكن وجود سوى طفل واحد، وهو لارس. إذن لا بدّ من أن آديلا كاذبة، و«المسيح»، ذاك «المسيح» المنتظر بلهفة شديدة ولأمدٍ طويل، لا بد وأنه مزيّف.

لم يكن اختيار شولتز كأب للارس اعتباطياً: فمؤلفات شولتز عامرة، بل قل «مسكونة» بصورة (الأب)، الإنسان الذي لا يؤمن بأن الخلق هو الامتياز الحصري لله. ففي استشهاد تضعه أوزيك في بداية كتابها، يقول والد شولتز: «لا توجد مادة ميتة (..) إن غياب الحياة لا يعدو أن يكون تنكّراً تتخفّى وراءه أشكال مجهولة من الحياة (..) حتى وإن كانت طرائق الإبداع الكلاسيكية لا بد أن يتبيّن بأنها أصبحت إلى الأبد خارج التناول، فما تزال هناك بعض طرائق غير مشروعة، عدد لا نهائي من الطرائق الهرطقية والإجرامية». ولا بد أن تكون المواطنة أوزيك، اليهودية، قد حضرت كشاهد مذعور من سير سلسلة الإبداعات المبوّبة في قصّة لارس، من إبداع أوزيك الكاتبة، الوثنية.

قد يمكننا القول بأن لارس محاط بمرايا. ففي البداية، لدينا أوزيك، التي تعمل على خلقه، بما هي تنسب إليه «خالقاً لا مبالياً» أسرعت يده في «التخطيط السريع لفمه، وذقنه، وتفاحة آدم لديه». ثم يأتي بعد ذلك لارس ذاته، ناقداً ومبدعاً خالقاً، رغم أنه يُعتبر في المرتبة الثانية من الأهمية. فالنقّاد (وأنا أحدهم) هم قرّاء غيورون يؤمنون بالقرابة وكالةً ويخلقون نصوصاً انطلاقاً من بذار الآخرين؛ وها هو لارس، من بعد التهامه كتاباً يجب عليه تقديم دراسة عنه، يخلد إلى النوم وهو يشعر بأنه «حامل بصورة غريبة»، كما لو تلقّح بالكلمات التي أبدعها الكاتب. وبعد أن استيقظ، أصبح باستطاعته كتابة مقالته تقريباً بجرّة قلم. على أن لارس هو أيضاً خالق اسمه الخاص (لقد أطلق على نفسه

سرّاً اسم اليعازر باروخ)، وزمنه الخاص (بعيشه خاصة في الليل وإخلاده إلى النوم عصراً، جاعلاً بذلك من اليومين يوماً واحداً يقطعه بقيلولة)، وأجداده الخاصّين. وفي المرتبة الثالثة، نجد هايدي والدكتور أكلوند، اللذين يخلقان من حول عالم لارس واقعاً أشدّ مسكنةً وأحدّ صراخاً. وفي النهاية، في مكانٍ ما داخل هذه السلسلة من الخالقين - المخلوقين هناك الله.

والله هو الذي يقدم الطرف النقيض. ففي القرن السابع عشر، ها هو يهودا لوي بن بيزيعل، حاخام براغ، يفبرك إنسانياً صناعياً، أحد «الغوليم» ممّن كان باستطاعته، على ما قيل، أداء بعض المهام الصغرى في الكنيس، مثل الكنس وقرع الأجراس. لكن ذلك الغوليم كان ينقصه شيء ما. ففي أعين الذين كانوا ينبهرون برؤيته، كان ذلك المخلوق شيئاً أكثر مما هو شخص حيّ، وفي النهاية ها هو خالقه، بعد أن اهتز شفقة ورعباً، يعمل على تدميره.

ألا فواقع لارس يشبه الغوليم: ففي نظر لارس، قد يبدو أكثر واقعية من الحياة الواقعية، ولكنه معرّى من الضرورة الكامنة المصفّحة بالحديد عندما تكون من خلق الله. ويعلم لارس هذا ويرفض رؤية آخر شخصية باقية على قيد الحياة وكانت جزءاً لا يتجزأ من حياة شولتز: جوزفينا، خطيبة شولتز، التي باتت تعيش في لندن. لم يلتق لارس بها، لأن مصداقية حضوره الواقعي من الهشاشة بحيث لن تعينه على تحمّل المواجهة. وشولتز شخصياً أعلن (لارس وهايدي يوردان معاً ما قال) بأن «الواقع الحقيقي بسماكة الورق الرقيق وتشي جميع تشققاته بكونه تقليداً ومحاكاة». ولارس، كما الله، لا يقبل بحقيقة أخرى غير حقيقته. «إنه كاهن النسخة الأصلية، تقول هايدي عنه. فما يريد، هو النسخة الأصلية للأشياء».

ويتهم لارس آل أوكلند بأنهم يسعون إلى «التنافس مع الله»، دون أن ينتبه (أو دون أن ينتبه إلا بصورة مبهمة) بأنه، هو ايضاً، آثم بالخطيئة

نفسها. ويأثم لارس أيضاً عندما يزيّن له بأن الله يحتاج إلى إيماننا كي يوجد. فأثناء نقاش حول ضرورة إعلام الدنيا بظهور «المسيح»، تصرّ هايدي بإلحاح: «يجب أن (نقول) للناس بأنه موجود». ومن ثم: «ما لم نؤمن به، فقد يكون معرّضاً بقوة ألاّ يوجد». «سوف يقال بأن الأمر يتعلّق بالله»، هكذا يكون الجواب الإلحادي من طرف لارس.

من الكتب ما هي مكرّسة كي لا تكون لها نهاية: إنها بعيدة الأغوار لا تُسبر، ولها ثراء الأسرار الخفية التي لم تنجلِ ألغازها. فكلّما أعدنا قراءتها واعتقدنا بأننا أجبنا على جميع أسئلتها، تطل علينا أسئلة جديدة، ومن بعدها أسئلة أخرى، و«مسيح ستوكهلم» هو واحد من تلك الكتب. يمكننا، بصورة جزئية، أن ننسب تلك القراءة المنفتحة الحدود إلى العرف التلمودي لدى أوزيك، التي لا تدع أدنى كلمة غير فعّالة وتلاحق كل دلالة إلى أعماقها، كما لو أن المؤلفة (ومثلها القارئ) كانت مقتنعة بأن «الخليقة» قاطبةً، بما فيها الروايات، تحمل لا نهاية من التجلّيات الكاشفة.

لكن هناك ما هو أكثر. فعندما، في النهاية، يجد لارس نفسه وجهاً لوجه مع ألمه، كما لو أن والده الشبحي راح يتلاشى مختفياً «في الدهليز الضيق لجمجمته» معتصراً في يده «المسيح» الذي عاد مختفياً إلى الأبد، نفهم بأن الكون الذي حلم به لارس قد تهاوى، ونبكي على الفقدان الذي ينوء بحمله - لكن يظل في أعماقنا إحساس غريب بالانبهار. وذاك لأن أوزيك، على الرغم من الكتّاب القتلى والرجال اليتامى، تبيّن باقتناع، في موضع ما بين الرهبة والإيمان، ما في الكون من جمال ممكن.

IX

التخلّص من الفنانين

«وبماذا يتغذّون؟»

«بصغار سمك البوري، بصغار سمك الشبّوط، وبلفائف الورق».

خطر في ذهن أليس اعتراضٌ جديد.

«فماذا لو لم يجدوا ذلك؟» سألت.

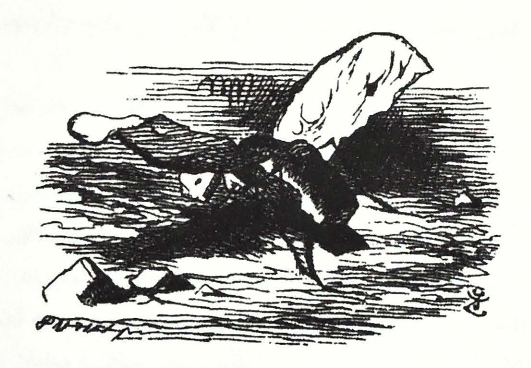
«في هذه الحالة، يتهاوون، هذا واضح».

«لا بدّ أن هذا يحدث في أغلب الأحيان».

أبدت أليس ملاحظتها، شاردة الأفكار.

«هذا يحدث دائماً»، قالت الذبابة الصغيرة.

«من الطرف الآخر للمرآة»، الفصل الثاني



يونان والحوت

«إلى ذكرى بول فليك»

«إيهِ الزمن، القوة، المال، الصبر!».
هيرمان ملفيل، «موبي ديك»،
الفصل XXXII

من بين جميع الأنبياء الهادرين أو الشاكين الذين تعمر أطيافهم «العهد القديم»، لم يشدّ فضولي نبيٌّ مثل النبيّ المعروف باسم يونان. أنا أحب يونان حبّاً كبيراً. أنا أشعر بالمودة حيال يونان، رغم الشهرة التي لحقت به بعد موته من أنه نذير شؤم. وأحسبني اكتشفت ما يجعل الناس لا يشعرون بالراحة في حضرته. أعتقد بأن يونان كان لديه ما أطلقوا عليه في القرن التاسع عشر اسم المزاج الأدبي. وأعتقد بأن يونان كان فنّاناً.

المرة الأولى التي سمعت فيها قصة يونان، كانت من فم خالٍ لأمي، وكانت له عادة غير مستحبة إذ ما ينفك يبصق في منديله عندما يتكلم. كان بإمكانه ادعاء بعض المعرفة البسيطة بالديانة اليهودية، وهي، على ما كنا نرى، لا تتجاوز بعض الآيات القليلة التي علّمنا إياها عن ظهر قلب من أجل bar mitzvah، لكنه كان يروي أحياناً بصورة جيدة، فمن لم يكثر من مراقبة اللعاب المتجمّع في زاويتي فمه، يمكنه أن يعرف معه تجربة في منتهى التشويق والتسلية. وأول ما أطلّت عليّ حكاية يونان ذات يوم أظهرت فيه عناداً كبيراً، رأساً يابساً، برفضي القيام بهذا أو ذاك مما لم أعد أذكر بعد مطالبتي به آلاف آلاف المرّات. «بالضبط مثل يونان»، قال

خال أمي وهو يرفع منديله إلى فمه، ليبصق فيه دون حرج ومن ثمّ دسّه في جوف جيبه. «دائماً، لا، لا، لا. ماذا سوف تصير عندما تكبر؟ أحد الفوضويين؟» بالنسبة لذلك الخال، ورغم البوغروم - حملات معاداة السامية -، فقد حمل دائماً في نفسه إعجاباً غريباً بالقيصر الروسي، ولم يكن يوجد في نظره ما هو أدهى من الرجل الفوضوي، اللهم إلا الصحفي. كان يقول بأن جميع الصحفيين من البصّاصين المتلصّصين، الحشريين، وبأنه عندما يريد معرفة ما يجري في الدنيا، يمكنه الوصول إلى هذا عن طريق الأصدقاء في المقهى. والذهاب إلى المقهى فرضٌ يوميّ لديه، طبعاً باستثناء يوم السبت.

مما لا شك فيه أن قصة يونان كُتبت في القرن الخامس أو الرابع قبل الميلاد. و«كتاب يونان» هو أقصر الكتب في «التوراة»، وأشدها غرابة. فهو يروي كيف صدر الأمر إلى يونان من الرب كي يتوجه ويندّد بمدينة نينوى، لأنه صعد شرّهم إلى الرب ووصل إلى مسامعه. لكن يونان رفض الاستجابة لكونه يعلم بأن أبناء نينوى سوف يتوبون وبأن الرب سوف يغفر لهم. وكي يهرب من أمر الرب، صعد يونان إلى سفينة متوجهة إلى ترشيش. فحدث نوء عظيم، فخاف الملاحون وصرخوا يأساً وقنوطاً، أما يونان، لعلمه بأنه سبب ذلك النوء العظيم، فطلب منهم طرحه في البحر لتهدئة الأمواج. وامتثل الملاحون، فهدأ النوء وكان أن ابتلع يونان حوت عظيم أرسله الرب لهذه الغاية. هنالك، في جوف الحوت، مكث يونان ثلاثة أيام بلياليها. في اليوم الرابع، أمر الرب الحوت فقذف يونان إلى البرّ. فصار قول الربّ إلى يونان ثانية كي يذهب إلى نينوى ويكلم أهلها وينذرهم. فقام يونان، هذه المرة، وامتثل لأمر الربّ. وسمع ملك نينوى إنذار الربّ، فتاب على الفور، وكان أن أُنقذت المدينة، ولكن يونان أصابه غمٌّ شديد، وخرج إلى الصحراء شرقي المدينة، حيث صنع لنفسه مظلة وجلس ينتظر ما تؤول إليه الأمور بشأن نينوى التائبة. فأعدّ الرب الإله يقطينة ارتفعت فوق يونان لتكون ظلاً على رأسه. ففرح يونان ورفع

عرفانه لمنّة الرب، لكن، في صباح اليوم التالي، جعل الله اليقطينة يباساً. وها هي الشمس والريح ترهق يونان، فذبل، وطلب لنفسه الموت فهو خيرٌ له. حينذاك كلّم الرب يونان وقال له: اغتظت من أجل يقطينة بسيطة، وأشفقت عليها، وكنت تريد مني إهلاك جميع أهالي نينوى. فهل أرحم يقطينة ولا أرحم هؤلاء الناس «الذين لا يعرفون يمينهم من شمالهم» ومعهم «بهائم كثيرة؟» عند هذا السؤال الباقي دون جواب نأتي إلى نهاية «كتاب يونان».

ويسحرني التعليل الذي قدّمه يونان لرفض إنذار نينوى بالهلاك. فالفكرة من وراء امتناع يونان عن القيام بدور ذي وحي إلهي، هو في الحقيقة دوره من تلقاء نفسه، «وذاك لأنه» يعلم بأن جمهوره سوف يعلن الندم والتوبة وبالتالي ينال العفو، وهذه فكرة لا بدّ أن تبدو غير مفهومة لكل من ليس فنّاناً. فيونان كان يعلم بأن لنينوى موقفين في مواجهة فنّانيها: فإما أنها تصغي للاتهام المتضمّن في مؤلفات الفنان لتوجّه اللوم إلى هذا الأخير عن الشرور التي يُتهم بها المجتمع، وإما أنها تتمثّل أعمال الفنان لأن الفن، المثمّن بالدنانير والمؤطّر بعناية، يمكنه أن يشكل حليةً تبعث على السرور. في مثل هذه الظروف، كما كان يونان يعلم حق العلم، لا يمكن لأي فنان أن يكون الرابح.

ولو خُيّر يونان بين إبداع اتهام أو إيجاد إطار للزينة، لا شك بأنه سوف يختار الاتهام. ومثله مثل معظم الفنانين، ما كان يونان يريده بحق هو ملامسة القلوب الذاوية لدى مستمعيه، تحريكها، أن يوقظ فيها شيئاً معروفاً بصورة مبهمة علماً بأنه خفيٌّ غامض بالكامل، أن يفسد نظام أحلامهم وأن يؤرق بالهواجس يقظتهم. وما لم يكن يريده بالتأكيد، هو تحديداً توبتهم، وأن يقول مستمعوه فيما بينهم بكل بساطة: «كل شيء نال الغفران، وأصبح طيّ النسيان، فلندفن الماضي، ولنكفّ عن الحديث عن الظلم أو عن الحاجة للتعويض، عن تقليص برامج التربية والصحة، عن فقدان المساواة في الضرائب والتوظيف؛ فليتصافح المستغِلّون والمتسغَلّون،

وهيّا إلى الأمام قدماً باتجاه ساعتنا المجيدة القريبة المكرسة للمال» - كلا، هذا الأمر، لم يكن يونان يريده بكل تأكيد. أما نادين غورديمر، التي لم يسمع يونان بها أبداً، فقالت بأن ما من قدر أدهى على الكاتب من ألاّ يكون ممقوتاً بغيضاً في نظر المجتمع الفاسد. ولم يكن يونان يريد الصبر على مثل هذا القدر الذي فيه إلغاء وجوده.

خاصةً وأن يونان كان مدركاً للحرب الدائرة دون توقف في نينوى بين السياسيين والفنّانين، وهي حرب تبدّى ليونان من خلالها بأن جميع جهود الفنانين (خارج نطاق الجهود المطلوبة بحكم فنّهم) باتت بمردودها الأخير أوهن من خيط العنكبوت لأنها تجعل إطاراً لها الحلبة السياسية. وكان من المعلوم بأن الفنانين في نينوى (والذين لم ترهقهم أبداً ملاحقة شؤون فنهم) كانوا يسرعون إلى الشعور بالإرهاق في نضالهم بوجه البيروقراطيين والمصارف، وأن القلة القليلة ممن استمروا في معركتهم مع رجالات الدولة الفاسدين ومع الأجراء الملكيين ما فعلوا هذا في الغالب إلا على حساب فنّهم وصحتهم العقلية في آن واحد، إذ كان من العسير على الفنان الإياب إلى محترفه أو إلى ألواحه الغضارية بعد نهار حافل باجتماعات اللجان المختلفة. وكان بيروقراطيو نينوى يراهنون على هذا الأمر تحديداً، وبالتالي جعلوا من المماطلة أمضى تكتيكاتهم فعالية: مماطلة في تنظيم العقود، مماطلة في صرف الأموال، مماطلة في الاتفاقيات، مماطلة في تقديم الإجابات الشافية الواضحة. فالانتظار الطويل بما فيه الكفاية، حسب رأيهم، سوف يُخمد غضب الفنان، أو أنه يحوّل غضبه، بطريقة في منتهى الغموض، إلى طاقة خلاّقة: فيمضي الفنان في سبيله ليكتب قصيدة ما، ليبدع إنشاءً ما، ليحلم برقصة ما. وجميع تلك الأمور ما كانت تشكل إلا خطراً ضئيلاً على المصارف والشركات الخاصة. للحق والحقيقة، وهذا ما كان يعلمه جميع رجال الأعمال علم اليقين، ذلك الفوران الفني الحانق غالباً ما انقلب متحولاً إلى سلعة قابلة للتبادل. «فكّروا، هكذا غالباً ما كان أهالي نينوى يقولون،

بما قد تدفعون اليوم ثمناً للوحة مصوّر لم يكن لديه منذ عهد قريب ما يشتري به ألوانه، ناهيك عن شراء طعامه. إن الفنان، يضيفون بضراوة، إنما يعتبر شهرة ما بعد الموت مكافأة له بحدّ ذاتها».

غير أن النصر الكبير لسياسيي نينوى تمثّل بنجاحهم في إقناع الفنانين كي يعملوا لغير صالحهم. إذ كانت نينوى على يقين راسخ بأن الثروة هي غاية المدينة وبأن الفن، ما دام لا ينتج ثروة على الفور، ما هو غير نشاط غير ذي قيمة تذكر، فكان أن الفنانين انتهى بهم الأمر أخيراً إلى الإيمان بأن الواجب يفرض عليهم هم أيضاً أن يدفعوا ثمن المكان الذي يشغلونه في هذا العالم وذلك بإنتاج فن يدرّ ربحاً، وبالتنديد بالفشل وقلّة العرفان بالجميل، و، قبل هذا وذاك، ببذل كل ما في وسعهم لنيل استحسان أولئك الذين بفضل ثرواتهم يحتلّون سدّة السلطة والنفوذ. كان المنتظر إذن من الفنانين التشكيليين إنتاج أعمال أكثر إبهاجاً، ومن الملحنين تأليف قطع موسيقية يمكن دندنة موضوعاتها، ومن الكتّاب ابتكار سيناريوهات ليست على تلك الدرجة الكبرى من الإحباط والتثبيط.

وفي حقبة بعيدة جداً، خلال فترات قصيرة غرق البيروقراطيون أثناءها في النوم، وُزّعت أموال خدمةً لبعض القضايا الفنية من بعض ملوك نينوى رقيقي القلوب أو ضعاف العقول. لكن سرعان ما باشر رسميون من ذوي الهمّة والحزم تصحيح هذا الإهمال المالي واقتطعوا مبالغ ضخمة من الأموال التي كانت قد صُرفت. بطبيعة الحال، ما كان لأي رسميّ أن يرضى بأدنى تعديل في الدعم الممنوح للفن من طرف الحكومة، على أن وزير المال في نينوى نجح في تقليص إجمالي المقرّر للفنون إلى لا شيء تقريباً، وفي الوقت نفسه كان يضاعف تلك المخصصات لتصب في إيداعات الرسميين. وكان وصوله إلى غايته تلك يتحقق بوسائل مستعارة من شعراء نينوى (والذين كان رجال السياسة ينهبون أدواتهم بحميّة ونشاط، مع استمرارهم باحتقار الشعراء الذين

ابتكروا تلك الأدوات). خذ الكناية مثلاً، هذه الوسيلة التي بفضلها يستخدم الشاعر جزءاً من كلٍّ أو صفةً لهذا الكلّ كي يعرضه («تاج» تعبيراً عن «ملك»، مثلاً) فقد أتاحت للمدير العام للتموين تقليص كل المساعدات المخصصة لشراء معدات الفنانين. وكل ما أصبح باستلام الفنان مذ ذاك من (المدينة)، هو الفرشاة نمرة «4» من وبر الجرذان، وذاك لأن القاموس الرسمي لمدير التموين كان يشرح بأن «فرشاة» تمثّل «مجمل عدّة الفنان». والاستعارة، تلك الأداة الشعرية المشتركة لدى الجميع، تم استخدامها بفعالية كبيرة من طرف أولئك السحرة المشرفين على بيت المال. وكي نذكر حالة شهيرة، فقد رُصد مبلغ عشرة آلاف دينار ذهب لإيواء الفنانين المعمّرين. فلم يكلّف الأمر سوى إعادة تعريف بسيطة للجِمال، المستخدمة في وسائط النقل العامة، تحت اسم «المأوى المؤقت»، كي يقتطع وزير المال كلفة الاعتناء بالجِمال (فمدينة نينوى مسؤولة عنها) من المبلغ المقرّر لإيواء الفنانين، باعتبار أن هؤلاء الفنانين يستخدمون بالفعل جمال الدولة التي تتلقى المعونة للانتقال من مكان لآخر.

«الفنانون الحقيقيون، على ما كان يقول أهل نينوى، ليس لديهم ما يشتكون منه. فإذا كانوا أصحاب موهبة فعلية في مجال اختصاصهم، لا بدّ لهم من جني المال كائناً ما كانت الأوضاع الاجتماعية. وإنما الآخرون - من يزعمون بأنهم تجريبيون، أولئك الذين لا يسعون إلا لإمتاع أنفسهم، الأنبياء، هم من لا يجنون فلساً ويندبون حظهم. ألا والصرّاف الذي لن يتعلم كيف يحقق الفوائد والأرباح سوف يفلس، هو أيضاً. والبيروقراطي الذي لا يقرّ بضرورة تعطيل الأمور قد يجد نفسه دون وظيفة. هذا هو قانون البقاء. ونينوى هي مجتمع وجهته نحو المستقبل».

وصحيح بالفعل أن حفنة من الفنانين في نينوى (وعدد غفير من الفنانين المزيفين) كانوا يكسبون كسباً جيداً. فمجتمع نينوى كان يحب مكافأة بعض صانعي المنتجات اللازمة لاستهلاكه. وما كان يرفض بالطبع الاعتراف به، هو الغالبية العظمى من الفنانين الذين كانت محاولاتهم،

وتألقاتهم، وسقطاتهم، تتيح ولادة نجاحات الآخرين. فلم يكن على مجتمع نينوى دعم شيءٍ ما لا يحبه ولا يفهمه فورياً. والحقيقة، هي أن هذه الغالبية العظمى من الفنانين ظلت مستمرة، طبعاً، مهما حصل، بكل بساطة لأنها لم تكن تملك من أمرها شيئاً، ولا تقدر على شيء، لكن المولى أو الروح القدس استمر يحفزها ليلة إثر ليلة، وكان أن واظبوا بفضل الحيل التي كان بإمكانهم إيجادها. «كما هو شأن مطلق عامل في المجتمع»، على حدّ قول أهل نينوى.

ويُروى بأن يونان عندما سمع للمرّة الأولى تلك العيّنة من الحكمة النينوية، حمل بيديه الاثنتين شجاعته النبوية وانغرز وسط الساحة العامة لنينوى كي يتوجه بخطابه إلى الحشود. «الفنان، جرّب أن يشرح لهم، (ليس) مطلق عامل لا على التعيين في المجتمع. الفنان يتعامل مع الحقيقة: الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية وقد تحوّلنا إلى رموز محمّلة بالمعاني. أما الذين يتعاملون مع المال فيتعاملون مع رموز من ورائها لا يوجد أي شيء. وإنه لأمر رائع التفكير بآلاف آلاف الصرّافين النينويين الذين في نظرهم ليست الحقيقة والعالم الحقيقي سوى الصعود أو السقوط، والحالتان اعتباطيتان، محض أرقام تتحول في مخيلتهم إلى ثراء - ثراء لا وجود له إلا على قصاصة من الورق أو من فوق شاشة رجراجة. ألا فلا يمكن لأي فنان يعمل في عالم الخيال، لأي فنان يعمل في دنيا الواقع الممكن، لن يمكنه في يومٍ من الأيام أن يرجو أمام جمهورٍ ما إيجاد حالة تعليق وإيقاف لعدم التصديق بمثل ما هي عليه من الانتشار الوبائي في مجمع صرّافي العملة. ومن الرجال والنساء من قد لا يستطيعون للحظة واحدة تصديق وجود الحصان وحيد القرن، حتى ولو على سبيل الرمز، لكنهم يرضون بأن يصدقوا بكل رسوخ أنهم يملكون حصتهم في بطون جِمال الأمة، وهذا الإيمان يدفعهم ليعتبروا أنفسهم سعداء وفي أمان».

عندما وصل يونان إلى نهاية هذه الفقرة، كانت الساحة العامة في نينوى قد أصبحت خاوية على عروشها.

لهذه الأسباب مجتمعة، قرّر يونان الفرار في الوقت نفسه من الرب الإله ومن نينوى، وقفز إلى سفينة في طريقها إلى ترشيش.

وتصادف أن ملاحي السفينة التي نقلت يونان كانوا جميعهم من يافا، المرفأ القريب من نينوى وهو من المراكز المتقدمة للإمبراطورية النينوية. نعم، وكانت نينوى، كما لا شك أنكم قد خمّنتم، مجتمعاً تبلّد بالجشع. لا بالطموح، الذي هو دافع خلّاق، وهو شيء يمتلكه جميع الفنانين، وإنما بالحاجة العقيمة لكنز المال لا لغاية أخرى سوى الكنز. أما يافا، على العكس، فكانت منذ عقود مكاناً يُعطى فيه الأنبياء حداً أدنى من الحرية. وكان أهالي يافا يقبلون بشيء من الحفاوة المدّ السنوي من الرجال أصحاب اللحى، لابسي الأسمال البالية، شعث الرؤوس، ومن النساء ذوات العيون المجنونة النظرات، لأن وجودهم كان يوفّر ليافا دعاية مجانية عندما يسافر الأنبياء إلى الخارج نحو مدن أخرى، حيث غالباً ما يذكرون اسم يافا بمفردات لا تخلو من المودة والتعاطف. زد على ذلك، فعودة موسم النبوءات أعاد إلى يافا زواراً مشهورين ومثيرين للاستغراب، فلا أصحاب النُزُل، ولا ملّاك محطات القوافل ما كانوا يشتكون أو يتذمرون من الطلبات التي كانت تتكاثر عليهم طلباً للسكن والطعام.

لكن عندما أصبحت الأوقات صعبة في نينوى، عندما انداحت المصاعب الاقتصادية للمدينة حتى بلدة يافا الصغيرة، عندما، بعد أن لم تعد الأرباح التجارية لتحقق أكثر من أربع وسبعين من المائة، وجد أغنياء يافا أنفسهم مرغمين على بيع إحدى عرباتهم المزخرفة ذات الستة أحصنة، أو على إغلاق واحدة أو اثنتين من ورشاتهم داخل الأراضي، حينذاك أصبح مقام الفنانين أصحاب النبوءات في يافا غير مرغوب به على المكشوف. فالتسامح والسخاء المنفلت من عقاله في أيام البحبوحة باتا في نظر مواطني يافا تبذيراً موجباً للعقاب، وراح كثيرون بينهم يفكرون بأن على الفنانين الذين يتوافدون إلى مرفئهم الصغير الساحر ألا يطلبوا أي شيء وأن يظهروا امتنانهم لكل ما يتلقون: الامتنان لإسكانهم

في أسوأ الأبنية في يافا، الامتنان لرفض إعطائهم أدوات العمل المناسبة، الامتنان لحرمانهم من إنجاز مشاريعهم الجديدة. وعندما أُرغموا على التخلّي عن حجراتهم لضيوف يدفعون جيداً قادمين من بابل، قيل لهم بأن عليهم التذكر بأنهم كفنانين كان الأجدر بهم أن يعلموا بأن ممّا يشرّفهم أن يناموا تحت قبة السماء المزروعة بالنجوم وأن يلتحفوا جلود الماعز الكريهة الرائحة، على غرار الأنبياء والشعراء من أيام ما قبل الطوفان. وقبل كل شيء، قيل لهم بأن يتخلوا عن مفاهيمهم النخبوية، مثل تلك الفكرة القائلة بأن الفنانين بحاجة للوجود في وسط فنانين من أجل تبادل وجهات النظر، والتناقش في التقنيات، والتعاون والتعلّم، أو بأنهم كان عليهم الحصول على حرية التنقّل مرتدين الثياب التي تحلو لهم وأنهم يفعلون ما يشاؤون، دون أن يشرع مشاركٌ بابلي بإحدى المحاضرات بتأملهم بإمعان بفرفشة أو بقرف.

مع ذلك، حتى في تلك الأزمنة العسيرة، ظلّ العديد من اليافاويين يحملون للأنبياء بعض المودة الصادقة، أقرب ما تكون إلى المودة التي نشعر بها حيال الحيوانات الأليفة المعمّرة منذ أيام الطفولة، ولذلك حاولوا بأكثر من وسيلة المسارعة إلى مساعدتهم حتى عندما لم تكن الأمور تسير على ما يرام، وبذلوا جهدهم كي لا يخدشوا حساسيتهم الفنية بإظهار التشدّد الزائد في الصفقات التجارية. وهكذا فعندما حدث النوء العظيم وأصبحت سفينة يافا في مهبّ الرياح والأمواج العاتية، شعر الملاّحون اليافاويون بالحرج وتردّدوا بين إقدام وإحجام في لوم يونان، ضيفهم الفنان. كانوا غير راغبين باتخاذ إجراءات قاسية، فصرخوا كل واحدٍ إلى إلهه، الذي له سلطان على السماوات والبحار - دون نتيجة بيّنة. في واقع الأمر، كان البحر يزداد اضطراباً، كما لو أن الآلهة اليافاويين كانوا مشغولين بهموم أخرى وشعروا بالامتعاض من شكاوى الملاّحين. حينذاك توجّهوا نحو يونان (الذي نزل إلى جوف السفينة واضطجع ونام نوماً ثقيلاً رغم النوء، كما يفعل أحياناً الفنانون)، فأيقظوه

واستشاروه طالبين النصح منه. وحتى بعد أن أجابهم يونان، دون أن يكون جوابه بريئاً من الغرور الفني، بأن النوء العظيم كان بسببه، ظل الملاحون محجمين عن طرحه إلى البحر من فوق ظهر السفينة. كم من تبكيت الضمير يمكن لفنان مسكين أن يحرّك في الصدور؟ وأي غضب هائج يمكن لنبي بائس إحداثه في البحر العميق والقاتم مثل الخمر؟ لكن النوء ازداد هياجاً، وراحت الريح تعوي في الأشرعة، المطوية، والألواح الخشبية تصرّ وتصرخ كلّما لطمتها الأمواج، حتى صار الملاحون، في النهاية، واحداً تلو الآخر، يتذكرون أبسط البديهيات النينوية، تلك التي تعلّموها في يافا وهم على أحضان أمهاتهم: ألا وهي أن الفنانين كانوا، جملةً وتفصيلاً، من الطفيليين المتعيّشين بالبلص. وأن كل ما كان يونان وأمثاله يبرعون فيه هو قضاء نهارهم ينظمون قصائد، فيلدغون من هنا، وينفخون تأففاً من هناك، ويتفوّهون بتهديدات موجهة إلى أبرأ العيوب وأقلّها شأناً. فلماذا يُبادر المجتمع الذي جعل الجشع قوته المحرّكة إلى نجدة من لا يقدّم أي جهد للكنز الفوري للثروات؟ إذن، راح أحد النوتية يشرح لزملائه، ليس لنا أن نتهم أنفسنا بأننا كنا من أشرار الملاحين، ولنقبل بكل بساطة الإقرار بالذنب من طرف يونان، ولنطرح ذلك العرص في البحر.

هنالك، حتى لو كان يونان قد ندم على أقواله، وربما أورد بأن السفينة، أو سفينة الدولة، قد تجني بعض الفائدة من النبوءات الحكيمة التي قد تكون ركيزة لها وتجعلها ثابتة وسط الموج، فالملاحون علّمتهم مخالطتهم الدؤوبة للسياسيين النينويين ألا يعيروا أسماعهم للتحذيرات الفنية. وعندما كانوا يشقون طرقهم المتعرّجة عبر محيطات العالم بحثاً عن أراضٍ جديدة يتاجرون فيها بحرية ويربحون، كانوا يعتبرون، كائناً ما كانت أقوالٌ أو أفعال الفنان، بأن وزن المال سوف يقدّم على الدوام ركيزة أكثر ثباتاً من أية حجّة فنية.

ومن بعد إلقائهم يونان من على ظهر السفينة وبعد هدوء البحر،

ركع الملاّحون وشكروا الرب، إله يونان. ألا فما من أحد يحبّ التأرجح في جميع الاتجاهات مع تأرجح سفينة ما، وإذ توقّف ذلك التأرجح لحظة ملامسة يونان للماء، سارع الملاحون إلى استخلاص أنه كان حقاً وصدقاً المسؤول وأن فعلتهم كانت معلّلة تماماً. حسب جميع الظواهر ما كان لدى أولئك الملاحين أدنى ثقافة كلاسيكية، وإلا لكانوا علموا بأن المحاججة بشأن إلغاء الفنان كان مقدراً لها أن تكتسب على مرّ القرون اللاحقة تاريخاً طويلاً وجليلاً. ولكانوا علموا بوجود إغراء غابر، ماثل تحديداً في قواعد كل مجتمع إنساني، ومفاده تجنّب ذلك المخلوق المزعج الذي لا يتوقف لحظة عن زعزعة مبادئ قناعاتنا اليقينية، ذلك الرخّ الذي يطيب لنا التوهّم بأننا راسخون من فوقه. حسب أفلاطون، الفنان الحقيقي هو رجل الدولة، الرجل الذي يعطي للدولة شكلها باتباع مثال إلهي عن (الحق والجمال). أما الفنان العادي، بالمقابل، كاتباً كان أم مصوّراً، فلا يفكر بتلك الحقيقة الجليلة وإنما ينتج حيث هو خيالات بسيطة، لا تكون مناسبة لتثقيف الناس. وهذا المفهوم، القائل بأن الفن لا نفع فيه ما لم يخدم الدولة، تبنته بحماسة حكومات متعاقبة: فالإمبراطور أوغسطس نفى الشاعر أوفيد بسبب سطور قليلة كتبها الشاعر واعتبرها أوغسطس تهديداً مبطناً. وكانت الكنيسة تحكم على الفنانين الذين يحرفون المؤمنين عن العقيدة. أما في عصر النهضة فكانوا يشترون ويبيعون الفنانين تماماً كحال المحظيّات، وفي القرن الثامن عشر ما عادوا (على الأقل في مخيّلة الجمهور) سوى مخلوقات تسكن البيوت القميئة وتموت فيها كآبة وهزالاً. أما فلوبير فعرّف في كتابه «معجم الأفكار المكتسبة» الطريقة التي كانت البورجوازية تنظر من خلالها إلى الفنانين: «فنانون: جميعهم مهرّجون. امتداح تنزههم عن المصلحة (شيء قديم). الاستغراب من كونهم يلبسون كما يلبس جميع الناس (شيء قديم). يكسبون مبالغ مجنونة، لكنهم يرمونها من النوافذ. غالباً مدعوون إلى العشاء في المدن. والمرأة الفنانة لا يمكن أن تكون إلا زانية». وها هو عصرنا، حيث أحفاد ملاحي يافا قد

أصدروا فتوى بحق سليمان رشدي وشنقوا كين سارو - فيوا في نيجيريا. شعارهم، بشأن ما له علاقة بالفنانين، هو ما صاغه لغوياً موظف الهجرة الكندية المكلف باستقبال اللاجئين اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية: «None is too many» - لا أحد بعد، فقد طفح الكيل».

إذن، ها هو يونان وقد طُرح إلى البحر والتهمته سمكة عملاقة. حيث الحياة في الجوف المعتم واللين للسمكة لم يكن منفراً كثيراً، في واقع الأمر. وأثناء تلك الأيام الثلاثة بلياليها، مهدهَداً على هدير عملية هضم عسيرة للقشريات وما سواها، راح يونان يفكر على مهل. وهذا ترفٌ نادراً ما يتمتع به الفنانون. ففي جوف السمكة، ما كان هناك مواعيد قصوى، ولا فواتير سمّان يجب دفعها، ولا ثياب يجب غسلها، ولا وجبات يجب تحضيرها، ولا نزاعات عائلية يجب مجابهتها بالضبط لدى مجيء النغمة الكاملة لتكون بها قفلة السوناتا، ولا مدراء بنوك يجب استدرار عطفهم، ولا نقّاد في مواجهتهم تصرّ الأسنان غيظاً. وبالتالي، طيلة تلك الليالي الثلاث، فكر يونان، وصلّى، ونام، ورأى أحلاماً. ولدى استيقاظه وجد نفسه من جديد على البرّ، وصوت الرب الآمر: «هيا إلى نينوى واعزف مقطوعتك. وأمّا كيف تكون ردّة فعلهم، فهذا لا يهمّ. فكل فنان بحاجة إلى جمهور. أنت مدين بهذا لتآليفك».

هذه المرّة، امتثل يونان لما أمره به الرب الإله. فقد نعم ببعض الثقة بأهمية فنه عندما كان في جوف السمكة المظلم، وبات يشعر بأنه مستعد لتعريف نينوى بموهبته. لكنه بالكاد بدأ مقطوعته الشجاعة، بالكاد قال خمس كلمات من نصه النبوي، فها هو ملك نينوى يخرّ راكعاً ويتوب، وهاهم أهالي نينوى يمزّقون قمصانهم من أحسن الماركات ويتوبون - حتى بهائم نينوى راحت في ثغاءٍ موحّد متناغم تعبيراً هي أيضاً عن توبتها. وكان أن لبس الملك، والشعب، والبهائم في نينوى المسوح ونثروا الرماد على وجوههم، معاهدين بعضهم بعضاً بأن الماضي صار في ذمة الماضي، مرتلين تراتيل نينوية مشتقة من «نشيد الوداع» ومعلنين، وهم يبكون، عن

توبتهم للربّ في علاه. وإذ رأى ذلك الانتشار الباذخ للتوبة، تخلّى الرب عن معاقبة الناس والبهائم في نينوى. ويونان، بطبيعة الحال، اغتمّ غمّاً شديداً وغضب. فما كان خال أمي يمكن أن يطلق عليه اسم الروح «الفوضوية» لديه صارت إلى تمرّد، ومضى مخاصماً يعتكف في الصحراء على مسافة قريبة من المدينة التي نالت الغفران.

سوف تتذكرون بأن الله أنبت يقطينة في الأرض الجرداء لوقاية يونان من حرّ الشمس، وأن هذه اللفتة الطيبة من الرب حرّكت من جديد عرفان يونان وامتنانه، ومن بعد ذلك أذبل الربّ اليقطينة التي أصبحت هباءً منثوراً فراح يونان يُشوى تحت الشمس. لا نعلم إن كان هذا المقلب من طرف الرب - إنبات اليقطينة لتكون وقاية ليونان من الشمس، ومن ثم القضاء عليها - درساً الغاية منه أن يستقي يونان عبرة بخصوص النوايا الطيبة لدى الربّ. فلعلّ يونان رأى في تلك اللفتة رمزاً للمساعدات التي مُنحت له ثم أُخذت منه بعد الاقتطاعات من طرف «مجلس الفنون» في نينوى - فتلك فعلة حكمت عليه أن يتقلّى دون وقاية تحت شمس الظهيرة. أحسبه فهم بأن الربّ في أيام العسر - تلك الأيام التي يزداد فيها الفقراء فقراً والتي فيها يلاقي الأغنياء عناءً في حصر الضرائب عليهم بحدود شريحة المليون دولار - لا يوجّه نظرة للاهتمام بالجدارة الفنية. إنه هو بالذات (مؤلف)، ولذلك فهو يشعر دون أدنى شك ببعض التعاطف مع المصير التعيس ليونان: الافتقار للوقت الكافي لينصرف إلى أفكاره التأملية دون انشغال بخبزه اليومي؛ الرغبة في رؤية نبوءاته معلنة في قوائم أفضل المبيعات في صحيفة «التايمز» النينوية، والرغبة في الوقت نفسه بألاّ يكون مع ذلك من بين مؤلفي الروايات ذات الرواج الرخيص ومن كتاب أدب محطات القطار؛ التطلع لتحريك الجموع بأقواله النارية، إنما بدفع الجموع إلى التمرد، وليس إلى الخنوع؛ التطلّع إلى أن تنظر نينوى إلى أعمق أعماق نفسه والتعرّف فيها على أن قوته، حكمته، وحتى حياته، لا تكمن في أكوام القطع الذهبية المتزايدة علوّاً يوماً بعد

يوم مثل الأهرامات المأتمية من فوق مكاتب المقرضين، وإنما هي في أعمال فنانيه وأقوال شعرائه، وفي النقمة ذات الرؤى لدى أنبيائه، والذين تقوم مهمتهم على جعل السفينة وسط بحر هائج كي يمنعوا المواطنين من الاستكانة والإخلاد إلى النوم. كل هذا، كان الرب الإله يفهمه، مثلما كان يفهم غضب يونان، إذ ليس من غير الممكن أن نتصوّر بأن الله «شخصياً» يمكن له أحياناً أن يتعلّم بعض الشيء من فنانيه..(هـ).

مع هذا، ورغم أن الرب أمكنه إخراج الماء من الصخر والحصول من أهالي نينوى على التوبة، فهو ما كان بإمكانه أن يجعل أولئك الأهالي يفكرون. أما البهائم، العاجزة عن التفكير، فكان يمكنه الإشفاق عليها. وأما حين يكلّم يونان، (الخالق) مع خالق، (الفنان) مع فنان، فماذا يفعل الرب بشعب هو، كما عبر عنه بسخرية إلهية «لا يعرف يمينه من شماله»؟

هنا، بهذا الصدد، كأني بيونان يهزّ رأسه ويلتزم بالصمت.

X

في ذكرى المستقبل

«لكنّ هذا الأمر فيه ميزة عظيمة،
وذاك لأن الذاكرة تنشط في الاتجاهين».

«من الطرف الآخر للمرآة»، الفصل الخامس



حاسوب القديس أوغسطين

«يجب إعطاء التناقضات كما هي عليه، إضاءتُها بصفتها تلك، التقاط ما تخفي وراءها».

هاناه آرندت
«(مفهوم) المحبة لدى اوغسطين»

في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، طلب قدامى جمعية San Giorgio degli Schiavoni، في فينيسيا، من الفنان فيتوري كارباتشيو مجموعة مشاهد متكاملة تصويراً لحياة القديس جيروم، ذلك العلاّمة الفذّ وأحد قرّاء القرن الرابع. واللوحة الأخيرة، الموضوعة اليوم في الأعلى وإلى اليمين عندما ندخل إلى القاعة الصغيرة المعتمة، لا تمثّل القديس جيروم وإنما تمثّل القديس أوغسطين من بونه، معاصره. ويروي العصر الوسيط وفق عرفٍ منتشر مذ ذاك بأن القديس أوغسطين جلس إلى مكتبه ليكتب رسالة إلى القديس جيروم يسأله فيها عن رأيه بموضوع الغبطة الأبدية، وكان أن فاضت الغرفة بالضياء وسمع القديس أوغسطين صوتاً يعلن له بأن روح جيروم صعدت إلى السماء.

والغرفة التي وضع فيها كارباتشيو أوغسطين هي دراسة فينيسية لعصر الرسّام، وهي تليق على حدٍّ سواء بمؤلف «اعترافات» وبروح القديس جيروم، المسؤول عن الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس والقديس المعلّم للمترجمين. هناك كتب قليلة السماكة منشورة على رفٍّ مرتفع، من تحته أغراض منوعة دقيقة الأحجام، مقعد منجّد مزيّن بجلد ومثبت

بمسامير من النحاس الأصفر مع محبرة صغيرة مرتفعة عن الأرض، منضدة ومقرأ دوّار من بعد بابٍ موقعه في العمق وإلى اليسار، ثم مكتب عمل القديس، مغطى بكوم من الكتب مفتوحة ومن تلك الأشياء الشخصية التي تخلّفها السنوات المديدة على مكتب مطلق كاتب: قوقعة بحرية، جرس، علبة من الفضة. في التجويف المركزي للغرفة، يوجد تمثال للمسيح القائم من الموت وهو يتطلع شاخصاً باتجاه تمثال صغير لفينوس منتصب وسط أشياء أوغسطين؛ والتمثالان يحتل كلٌّ منهما مستوى مختلفاً عن الآخر، كما هو العالم الإنساني تماماً: الجسد وملذاته، والذي ابتهل أوغسطين كي يتخلّص منه («إنما ليس على الفور»)، واللوغوس، (كلمة الله) التي كانت في البدء والتي سمع أوغسطين صداها ذات يوم في أحد الرياض. وعلى مسافة توفّر التوقير، يقبع كلبٌ أبيض منتظراً منفوش الشعر، وهو يفيض بالرجاء.

يصوّر ذلك المكان في آنٍ معاً ماضي وحاضر القارئ. والخروج عن الإطار التاريخي الدقيق لم يكن من بين الأمور التي يُحسب حسابها لدى كارباتشيو، وذاك لأن هاجس الأمانة التاريخية هو من المبتكرات الحديثة، التي تعود في أصولها دون شك إلى القرن التاسع عشر وإلى المعتقد السابق لرفائيل كما جاء لدى روسكين حين فرض «حقيقة مطلقة ولا تقبل التساهل (..) حتى في أدق الجزئيات». وأيّاً كانت في القرن الرابع غرفة عمل أوغسطين وكتبه، فكارباتشيو ومعاصروه كانوا يتمثلونها مشابهة لمكاتبهم في جوهرها. مُدرَجات أو لفائف، صفحات من رَقٍّ مجلّدة أو كتب ساحرة الجمال بحجم الجيب من طباعة الفينيسيّ ألدو مانوزيو قبل سنوات قليلة بالكاد من شروع كارباتشيو بتنفيذ لوحته في الـ Scaola، فتلك كانت الأشكال المختلفة للكتاب - الكتاب الذي تغير وسوف يستمر بالتغيّر، رغم أنه ظل يعبّر عن الشيء ذاته. إن مكتب أوغسطين، كما تخيّله كارباتشيو، يشبه مكتبي، مملكة قارئ عادي: صفوف الكتب والذكريات، المكتب المغطى بأكداس الكتب، العمل المتوقّف فجأة، القارئ

المنتظر لصوتٍ ما - صوته؟ صوت المؤلف؟ صوت روح هائمة؟ - يعطيه الجواب على أسئلة أثارتها الصفحة المفتوحة أمامه.

وما دامت أخوية القرّاء قائمة على الجود والسخاء - هذا على الأقلّ ما يُقال لنا - فاسمحوا لي أن أضع نفسي لبرهة إلى جانب القارئ العظيم في لوحة كارباتشيو، هو إلى مكتبه، وأنا إلى مكتبي. فهل طريقتنا في القراءة - طريقة أوغسطين، وطريقة كارباتشيو، وطريقتي - قد طرأ عليها تبدّل على مرّ القرون؟ فإن كان الجواب بنعم، فكيف كان هذا التبدّل؟

عندما أقرأ نصاً على صفحة من الورق أو على شاشة، فأنا اقرأ قراءة صامتة. ومن خلال عملية، أو سلسلة عمليات متكاملة ذات تعقيد لا يصدَّق، تقوم مجموعة من الخلايا العصبية في حجيرات نوعية داخل دماغي بفك شيفرة النصّ الذي تراه عيناي وتجعله مفهوماً من طرفي، دون أن أحتاج للفظ الكلمات لتسمعها أذناي. ومثل هذه القراءة الصامتة ليست بالقدم الذي قد نتخيله.

ففي نظر القديس أوغسطين، لا بد أن يبدو صمتي القارئ أمراً مستعصياً على الفهم، أو هو على الأقل أمرٌ عجيب. وفي مقطعٍ معروف جداً من «اعترافات»، يروي أوغسطين كيف فاجأ القديس أمبرواز منهمكاً بالقراءة الصامتة: «عندما كان يقرأ، تروح عيناه تلاحقان الصفحة ويستجلي قلبه المعاني، غير أن صوته يظل صامتاً ولسانه هامداً لا يتحرّك». كان من عادة أوغسطين، في القرن الرابع، القراءة مثلما قرأ قدامى الإغريق والرومان، بصوت مسموع، بحيث يجد نفسه على هذه الصورة وسط سبحة الأصوات المتعاقبة دون إشارات تنقيط ودون الأحرف الكبيرة في بداية أسماء العلم. وكان يمكن، للقارئ ذي الخبرة والمستعجل، أن يفك شيفرة النص بصمت - كان أوغسطين قادراً على هذا، كما يخبرنا بصدد اللحظة الدرامية لهدايته، عندما أمسك بمجلّد رسائل القديس بولس وقرأ «قراءة صامتة» الآية النبوية التي تأمره بأن

يجعل من المسيح «مِجنّه ودرعه». على أن القراءة الجهرية لم تكن تعتبر طبيعية وحسب؛ بل هي أيضاً لازمة من أجل اكتمال الفهم. فكان أوغسطين يرى بأن على القراءة أن تتمثّل حضوراً ملموساً؛ وأن الـScripta، الكلمات المكتوبة داخل حدود الصفحة يجب أن تتحول إلى Verba، كلمات ملفوظة، لكي تنبعث إلى الحياة. وفي نظره، كان على القارئ حرفياً أن ينفخ الروح في النص، وذلك بملء الحيّز المكتوب بلغة حيّة منطوقة.

ومنذ القرن التاسع، كان من شأن إشارات التنقيط والانتشار الكبير للكتب إيجاد دعائم القراءة الصامتة كممارسة طبيعية، مع عامل جديد - الحميمية - أصبح مذ ذاك جزءاً لا يتجزأ من القراءة. وبات القرّاء الجدد يرون في تلك الممارسة، من خلال رفع أسوارٍ غير مرئية من حولهم ومن حول نشاطهم، إتاحة الفرصة لنوع من التآلف الحميم العاشق مع النصّ المقروء. بعد ذلك بسبعة قرون، لا بدّ وأن كارباتشيو أصبح يرى بأن القراءة الصامتة جانب إلزامي في عمل رجل الفكر المطّلع، وكان بالتالي لزاماً عليه وضع علاّمته أوغسطين في مكان من الهدوء والحميمية.

ومن بعد ذلك بما يقرب من خمسة قرون، في زمننا الحالي، ما دامت القراءة الصامتة لم يعد فيها ما يُدهش وما دمنا على الدوام في بحثٍ دؤوب عن الجديد، فقد نجحنا في إعطاء النص على الشاشة صوته الخاص - غير المنسجم وغير المجسَّد، في حقيقة الأمر. فعلى طلب القارئ، يمكن لـ CD – ROM من الآن فصاعداً اقتناص جميع الامتيازات السحرية للقارئ ما بعد - الأوغسطيني: فيمكن الحفاظ على صمت القديسين بينما تمسح عينيّ الصفحة المتحركة أمامي، أو أعطي للنص صوتاً وتمثيلات مرسومة، مرجعاً بذلك إلى الحياة ما هو موات، ليس بفضل عمل الذاكرة أو بفضل حب الاستمتاع (مثلما كان يقترح أوغسطين)، وإنما بفضل آلية مسبقة الصنع لن تكفّ بالتأكيد مع مرور الزمن عن أن تكون أفضل فأفضل. والاختلاف هو أن صوت الحاسوب

ليس صوتنا: وبالتالي فاللهجة، والتغيّرات، ومواقع النبر وما سوى ذلك من وسائل تتيح إضفاء معنى ما على النص تُصبح محدّدةً خارج نطاق ذكائنا. وبدلاً من إعطاء أجنحة للـVerba - الكلام المنطوق -، جعلنا الـScripta الميتة - الكلمات المكتوبة - تمشي على قدمين.

إن ذاكرة الحاسوب، هي الأخرى، ليست مشابهة لذاكرتنا. في نظر أوغسطين، كان أولئك القرّاء الذين يقرؤون «الكتابات المقدسة» وفق المعنى المقصود تظل باقيةً لديهم ذكرى النصّ، ويتناقلون خلوده من قارئ لقارئ، من جيل لجيل. «هم يقرؤون دون انقطاع، كتب في (اعترافات)، وما قرؤوه لا يختفي أبداً». ويمتدح أوغسطين أولئك القراء الذين «يصيرون» هم الكتاب بحملهم النص في داخلهم، منطبعاً في أدمغتهم كما لو على رقٍّ من الجلد.

والقدرة على استذكار مقاطع كاملة من النصوص الجوهرية لاستخدامها في النقاشات والمقايسات كانت ما تزال على أهميتها الكبرى في عصر كارباتشيو. لكن من بعد اختراع المطبعة وزيادة عدد المكتبات الخاصة، أصبح الوصول إلى الكتب، للاستشارة المباشرة، أيسر بكثير ثم إن القراء، في القرن السادس عشر، كان باستطاعتهم الاعتماد على ذاكرة الكتب بدلاً من الرجوع إلى ذاكرتهم. فالمِقرأ المتعدّد الوجوه والدوّار كما عرضه كارباتشيو في مكتب أوغسطين كان يساعد على زيادة مقدرة ذاكرة القارئ، بالإضافة إلى آلات أخرى رائعة - مثل «دولاب القراءة» المذهل والذي ابتُكر في 1588 على يد المهندس الإيطالي أوغوستينو راميلي، وهو ما أتاح للقارئ الوصول الفوري وتقريباً بشكل متزامن إلى عشرة كتب مختلفة، وجميعها مفتوحة على الفصل المطلوب والسطر المناسب. أما الذاكرة الرحبة لآلتي التي أستخدمها في معالجة النصوص فتكاد تقوم بالخدمة نفسها من أجلي. وفي بعض الحالات، تكون أعلى مستوى بكثير من ابتكارات عصر النهضة تلك، مثلاً:

كان من معاصري كارباتشيو من يجمعون ويصنّفون بشغف، وبشق

النفس، النصوص القديمة للإغريق والرومان، وهي من الندرة بحيث أن عدداً كبيراً في الكتب التي نسميها كلاسيكية كان أوغسطين يجهلها. أما من الآن فصاعداً فكل تلك النصوص هي طوع يميني متى شئت. إن ثلثي جميع الأدب اليوناني الذي بقي حياً حتى عصر الاسكندر، ثلاثة ملايين وأربعمائة ألف كلمة مع أربع وعشرين ألف صورة، تمّ جمعها على أربعة أقراص من نشر Yale University Press، بحيث أنني اليوم أستطيع، بحركة بسيطة من «فأرتي»، اكتشاف كيف أن أرسطوفان استخدم كلمة «رجل» ضعف استخدامه لكلمة «امرأة»، وأستطيع أن أعلم عدد تلك المفردات في كتاباته. أما أوغسطين، فكان لزاماً عليه، من أجل إجراء إحصائيات بهذه الدقة، وضع إمكانيات ذاكرته على محك شديد القساوة، حتى وإن كان فنّ الاستذكار، المطوَّر بدأبٍ شديد منُ الأزمنة الغابرة للإغريق والرومان، قد وصل إلى أعلى درجات الكمال.

مع ذلك، فما تعجز ذاكرتي الإلكترونية عن القيام به، هو الاختيار والتجميع، التعليق والربط تداعياً بفضل تعاضد الممارسة والحدس. فهي لا يمكنها على سبيل المثال أن تخبرني بأن النساء لدى أرسطوفان، رغم ما يوحي به ظاهر الإحصائيات الرقمية، هن اللواتي يتواردن إلى خاطري عندما أفكر بأعماله المقروءة ليس على CD وإنما في المجلدات المهيبة «غارنييه»، والتي نلجأ إليها في المدرسة، وأخص من تلك النساء «براكساغورا» في مسرحية «مجلس النساء»، وثرثارات سوق الخضار في «أعياد الخصب»، وخاصةً تلك الفاجرة الكاسرة ليزيستراتا. فالذاكرة الشرهة في حاسوبي ليست ذاكرة فعّالة، مثل ذاكرة القديس أوغسطين؛ إنها مستودع، مثل مكتبته، إنما على أكبر ودون شك أسهل استخداماً. بفضل حاسوبي، أستطيع تخزين معلومات - لكني لا أستطيع الاستذكار. فتلك الموهبة، يجب عليّ تعلّمها على يد أوغسطين ومؤلفاته القديمة.

في عصر أوغسطين، حلّ الكتاب ذو الصفحات المجلّدة حلولاً تاماً تقريباً محل المدرجات، لأنه يحقق، بالقياس إلى الشكل القديم، تفوقاً

ظاهر للعيان. فالمدرج لا يتيح رؤية سوى جزء من النص، دون أن يكون بإمكان القارئ تقليب الصفحات ولا قراءة فصلٍ ما مع الإبقاء على فصلٍ آخر أمامه. كان المدرج يفرض شروطاً دقيقة للقراءة. فالنص يقدّم إلى القارئ وفق نظامٍ محدد سلفاً وبجزء محدد في كل لحظة. ولذا فإن رواية مثل «لعبة الأطفال: الماريل»، من تأليف خوليو كورتثار، والتي تترك للقارئ اختيار تسلسل الفصول، ما كان بالإمكان التفكير بها في أيام المدرج. زِد على ذلك، فالمدرج يحدّ من مساحة المضمون أكثر بكثير مما يمكن لكتاب الصفحات المجلدة أن يفعله؛ ويخطر لنا بأن تقسيم «الأوديسة» إلى كتب لا يرتبط بإرادة الشاعر بقدر ما يرتبط بإمكانية المدرَجات.

في هذه الأيام، بات حاسوبي يحقق الشكلين معاً: فالنصّ المقروء يتحرك فيه كحركة «المدرَج»، لكني أستطيع مع هذا، إن شئتُ، القفز آنياً إلى قطاع آخر في «نافذة» مختلفة. لكنه لا يمتلك بحالٍ من الأحوال مزايا أصوله البكر: فهو لا يعطيني، مثلما كان يفعل المدرَجٍ من النظرة الأولى، القياس الكامل لمحتواه. كما أنه لا يتيح لي، رغم «النوافذ»، بالقفز فوق الصفحات وتقليبها بالرشاقة التي كان يوفرها الكتاب المجلّد. بالمقابل، فهو أكثر فعالية، لدى الرغبة في البحث عن معلومةٍ ما: فوظائفه البحثية متفوقة بما لا يقاس على وظائف أسلافه من كتب الرَقّ والورق.

كان أوغسطين يعلم (وهذا ما نميل إلى نسيانه) بأن كل قارئ يخلق بقراءته حيّزاً خيالياً، حيّزاً يصنعه الشخص المنهمك بالقراءة بالتعاون مع مجال الكلمات المقروءة - وهو ما كان كيتس يسميه «القصر المغطّى بأرجوان الخطيئة الوادعة». وحيّز القراءة ذاك موجود إمّا في الشيء ذاته الذي يفصح عنه أو يحتويه (الكتاب أو الحاسوب)، وإمّا في وجوده النصّيّ الخاص به، اللامادي، بما هو كلمات محفوظة على مرّ الزمان، حيّزٌ حاضرٌ في وعي القارئ. وحسب موقع المادة المكتوبة في نهاية أو بدء حضارة، وحسبما نراها نتيجةً لعملية إبداعية (مثلما كان يرى الإغريق)

أو منبعاً لها (مثلما هم العبرانيون)، تصير المادة المكتوبة - أو لا تصير، حسب الحالة - القوة المحركة لتلك الحضارة.

ما أودّ قوله، أن الأمر لدى الإغريق، الذين كانوا يكتبون بدأب بحوثهم الفلسفية، مسرحياتهم، قصائدهم، الرسائل، الخطابات، الصكوك التجارية، لم يكن يتضمن إعطاء المادة المكتوبة من قيمة سوى أنها مجرّد رديف مساعد للذاكرة، كما أن الكتاب ما كان سوى من ملحقات الحياة للحضارة الإغريقية في المكان، في أحجار مدنهم. وأما لدى العبرانيين، الذين كانت سنداتهم اليومية تتمّ مشافهة وأدبهم في معظمه وقفٌ على ذاكرتهم، فـ«الكتاب» - الكتاب المقدس، كلمة الله النازلة بالوحي - هو الذي كان يشكل قلب حضارتهم، مخلّداً عبر الزمان، وليس في المكان، من خلال هجرات شعبٍ من البدو الرحّل. وفي شرح أوغسطين للكتاب المقدس، ومقتفياً بصورةٍ مباشرة آثار العرف العبراني، تبيّن له بأن الكلمات تميل إلى الميزة الموسيقية، التي تحقق وجودها في الزمان، دون أي تحديد جغرافي خاص.

لكن حاسوبي، على ما يبدو لي، لا علاقة له بالعرف العبراني المتمركز على الكتاب الذي هو كتاب أوغسطين، وإنما علاقته بالعرف اليوناني الذي كان يفضّل الصروح العمرانية على الكتب. حتى وإن كان «الإنترنيت» المنتشر في العالم قاطبة يوهمني على شاشتي بفضاء لا حدود له، فالكلمات التي أستحضرها أمامي مدينة بوجودها إلى المعبد الأليف للحاسوب، المنتصب مع شاشته الشبيهة برواق من فوق الممرّ المرصوف لمسند المفاتيح. وكما هو حال الرخام لدى الإغريق، فتلك الملامس البلاستيكية تتكلم (بل، وبفضل الوظائف السمعية، فهي تنطق بالفعل). وطقوس الوصول إلى حيّز السيبرنيتيك تشبه في بعض جوانبها طقوس الولوج إلى المعبد أو إلى القصر، إلى مكانٍ له قيمة رمزية يتطلب وجود تهيئة ومواصفات رفيعة، يقرّرها أخصّائيون من الهواة غير المنظورين وممن هم، ظاهرياً، قادرون على كل شيء.

على أن طقوس أوغسطين في القراءة، كما هي مرصودة من حول نطاق طاولة العمل وداخل حجرة مكتبه، كانت اختيارية، أو، على أقل تقدير، قابلة للتعديل دون توقف. فكان بإمكان أوغسطين تغيير موضعه تبعاً للنص الذي يقرأ، أو التوجّه إلى السرير والتمدّد فيه برفقة كتابه المجلّد، أو الخروج من حجرة المكتب والتوجه إلى الحديقة من أجل القراءة (كما حصل عندما سمع الكلمات التي كانت من وراء اهتدائه)، أو المكوث في عزلة الصحراء. إن كتاب أوغسطين، بما هو الحاوي الذي يضم النص، كان قابلاً للتغيير بصورة جوهرية. وأما القارئ الأنسني من عصر كارباتشيو، فكانت سمة التغيّر تلك لديه أمراً مفروغاً منه، وأدّت إلى اختراع كتاب الجيب على يد ألدو مانوزيو، ثم تعاقبت القرون، فأصبح الكتاب أسهل نقلاً، أكثر فأكثر، وأصبح موفور العدد، وممكن الاستبدال - ويمكن قراءته في كل مكان، في أية وضعية شئت، ومتى شئت.

أما الطقوس التي يفرضها الحاسوب عليّ فتنصاع لتعاليم تكنولوجية تتجاوز معارف مَن ليس مِن أهل الاختصاص. فحتى إن كان بإمكاني نقل قراءاتي لتصبح في رأس قائمة شاهقة (كما في إعلانات ماسنتوش)، فإن وجود النص مرتبط دائماً بالتكنولوجيا التي أوجدته وترعاه، ويتطلب دائماً خضوعي لـ«اللحظة» المادية للآلة.

وهذا هو السبب الذي أعطى للكلمات على الصفحة، في رأي أوغسطين - وليس للمدرج السريع التلف أو للكتاب المجلد الذي يضم الكلمات - متانة مادية، حضوراً دافئاً ومرئياً. أما في رأيي الشخصي، فالمتانة موجودة في الصرح الباهظ الثمن للحاسوب، وليس في الكلمات السريعة الزوال. وعندما يكون صامتاً، فالنصّ الشبح، المتجلي بطريقة تكاد تكون خارقة فوق الشاشة والمختفي بلمسة إصبع، هو نصٌّ مختلف، ما في هذا شك، عن الأحرف السوداء الصلبة، الباعثة على الطمأنينة، بل ذات السطوة حتى، والمخططة بكل أناة وعناية فوق قطعة من الرقّ أو المطبوعة على صفحة. إن نصّي الإلكتروني منفصل عني بلوحٍ زجاجي،

ولن أستطيع بالتالي لا تقبيل الكلمات كما كان يمكن لأوغسطين أن يفعل في فورة إيمانه الخاشع، ولا استنشاق عبق الجلد والحبر كما كان يفعل معاصرو كارباتشيو. وهذا ما يفسر اختلاف قاموس مفرداتي عن قاموس أوغسطين لوصف عملية القراءة. فكان أوغسطين يتكلم عن «التهام» أو «تذوق» النص - تصوير في عالم المطبخ مقتبس من مقطع من حزقيال يأمر فيه ملاك الرب النبي بأن يأكل دَرْجاً، وهي مناسبة لا نجدها في رؤيا يوحنا. أما أنا فأتكلم عن «الدخول» إلى شبكات «الإنترنيت» وعن «سكانر» النص. في نظر أوغسطين، كان للنص ميزته المادية التي تتطلب الهضم. أما قارئ الحاسوب، فلا وجود للنصّ إلا كسطح نطير فوقه، «تحليقاً فوق الأمواج» المعلوماتية، من قطاع سيبرنيتيك إلى قطاع آخر.

فهل معنى كل ما سبق أن مواهبنا كقرّاء صارت إلى انحطاط، فقدت أثمن مزاياها، انحطت مرتبتها أو صارت أفقر؟ أم تراها صارت إلى تحسّن، سارت في طريق التقدم، وازدادت كمالاً عمّا كانت عليه في أيام أوغسطين غير الراسخة؟ أم تراها أسئلة يمليها فراغ الوقت؟

منذ سنوات باتوا يتنبؤون بنهاية الكتاب وبانتصار وسائل الإعلام الالكترونية، كما لو كانت الكتب ووسائل الإعلام عاشقان يتنازعان محبة القارئ ذاته في الحلبة الثقافية. فبادئ ذي بدء السينما، ومن ثم التلفزيون، ومن بعدهما ألعاب وكاسيتات الفيديو أُشير إليها على أنها سوف تحطّم الكتاب، ولا يتردد بعض الكتّاب عن استخدام لغة إنذار كابوسية مليئة بالنداءات لتحقيق الخلاص وبالانتقادات المصبوبة على المسيح الدجّال. ويمكن أن يكون جميع القرّاء معارضين في أعماق نفوسهم للتقدم التقني - ولكن يبدو لي بأن في ذلك دفعاً للحماس إلى أبعد قليلاً مما يجب. فالتكنولوجيا لن تتوقف عن تقدمها ولن تعود إلى الخلف، ورغم العدد الذي لا يُحصى من المؤلفات المبشرة باندثار المادة المطبوعة، لا نجد مصداقاً على هذا القول في عدد العناوين الجديدة المطبوعة في كل سنة.

ومع ذلك، سوف تحدث تعديلات. وبالفعل فمن قبل معظم التغيرات التقنية الكبرى عرف التطبيق التقني السابق تطوراً، فيضاً من آخر المبتكرات. ومن بعد اختراع المطبعة، ازداد عدد المخطوطات المنفذة في أوروبا بطريقة مذهلة، كما أن التصوير على القماش تفتّح وازدهر من بعد ظهور التصوير الفوتوغرافي، وما هو أكثر من مرجّح، رغم أن عدد الكتب المطبوعة اليوم أكبر من أي وقت مضى، أن بعض الأصناف، المتوافرة اليوم بصورة رئيسية بصيغة كتب مجلدة، سوف تفسح المجال لأحجام أخرى أكثر تلاؤماً مع الاستخدام المعدّة له. فالموسوعات، على سبيل المثال، سوف تصبح أكثر فعالية، بوضعها على CD - BOM، فور أن تكون التكنولوجيا قد أوجدت نظام مرجعيات متقاطعة يكون مفهوماً وذكياً، لا يكتفي بأن يبصق بلا مبالاة آلية كل استشهاد مناسب أم غير مناسب. حينذاك، بمساعدة مثل هذه الوسيلة، سوف يكون من الأسهل على الحاسوب استكشاف القرص الموسوعي أفضل من أكثر القرّاء اجتهاداً حين يفتش في العشرين مجلداً لموسوعة Universalis عن المقالات التي تتطرق لموضوع القراءة.

غير أن هذه التغيرات جلية واضحة. في جوهر الأمر، ليس لنا فقدان أي شيء ثمين. ومن الممكن أن المزايا التي نشتهي بحنين حفظها في الكتب مثلما هي الحال في يومنا هذا، ومثلما تخيّلها القرّاء الأنسنيّون، سوف تعود إلى الظهور بمظاهر ذكية، في وسائل الإعلام الإلكترونية. لقد بات بإمكاننا منذ الآن أن «نخربش» على دفاتر إلكترونية وهناك كتب Power books وكتب رقمية قُلّصت بحيث أصبح بالإمكان إمساكها باليد. فالمرأة التي تقرأ في المترو رواية من حجم روايات الجيب والرجل الجالس إلى جانبها يسمع الموسيقا الصاخبة بسمّاعات «الووكمان»، والطالبة التي تدوّن ملاحظات على هوامش كتبها المدرسية والطفل الذي يلعب قربها على Nintendo، بإمكانهم جميعاً التنسيق بين أدواتهم (كما تفعل اليوم الحواسيب البيتيّة) وجمعها في

جهاز وحيد يكون بإمكانه تقديم جميع تلك الإمكانيات النصّية: عرض النصّ، السرد، السماح بتدوين هوامش مع اقتراح أنماط بحث مسلية على شاشة صغيرة نقّالة أو على جهاز ما يزال قيد الاختراع. إن السيدي - روم CD - ROM (وما قد يحل محلّه في مستقبل غير بعيد) هو مثل الـ Gesamtkunstwerk لدى فاغنر، أي نوع من الأوبرا - المصغّرة يُطلب من جميع المعاني الإسهام فيها كي يُعاد خلق النص.

ترى، والحال هذه، لماذا نخاف من التغيير؟

فمن غير المرجّح إلا قليلاً أن تفقد القراءة، بفعل الثورة الإلكترونية، خصائصها الأرستقراطية. ففي الطفولات غير المتمايزة لأيام زمان، كانت القراءات تتجلّى، إما واجباً مهمته الحفاظ على بعض التصوّرات السلطوية (كما في صالات الدراسة في بلاد ما بين النهرين وصالات الدراسة في العصر الوسيط الأوروبي)، وإما نشاطاً يمنح لأصحاب الأملاك ويُختلس من أيدي آخرين. لقد تشكلت غالبية مجتمعاتنا (بالتأكيد ليس جميعها) من حول كتاب، وتشكّل المكتبة لها رمزاً جوهرياً للسلطة. رمزياً، كانت نهاية العالم القديم مع تحطيم مكتبة الإسكندرية؛ ورمزياً، يكتمل القرن العشرون مع إعادة بناء مكتبة سرابيفو.

غير أن التصوّر بشأن قراءة ديمقراطية حقاً وصدقاً لا يعدو أن يكون تصوراً واهماً. فالمكتبات التي شيدها كارنجي، في القرن التاسع عشر، كانت معابد جُيِّرت لصالح طبقته الاجتماعية، حيث لم يكن يسمح للقرّاء العاديين بالدخول إلا إن كانوا واعين لوضعهم، وكانوا يبجّلون السلطة القائمة. ويمكن للقراءة، ضمن بعض الحدود، إحداث تغيير اجتماعي، مثلما كان يرى في القرن التاسع عشر مصلحون من أمثال ماتيو أرنولد، لكنها أيضاً يمكن أن تصير وسيلة لقتل الوقت أو للتريث فيه حيال الحتمية المشتركة للموت، وتكون حينذاك زمناً يتعارض بكبرياء مع الإيقاعات الرتيبة للزمن المنقضي في العمل، في «عيش الزمن» بشكل ما

في ما لا عدّ له من الأشغال الشاقة، من المناجم، من الحقول، من المصانع، وجميعها هي الأسس التي شيّدت من فوقها مجتمعاتنا.

ما سوف يتغيّر بالتأكيد، هو فكرة ملكية الكتب. فتصوّر الكتاب كشيء نفيس، أكان ذلك بسبب مضمونه، أو تاريخه، أو طريقة إخراجه، أمر موجود منذ زمن المُدْرَجات، ولم يتغير الحال إلا في القرن الرابع عشر (على الأقل، في أوروبا) حيث ظهر جمهور بورجوازي خارج عن نطاقي النبلاء والإكليروس، مما خلق سوقاً أصبح فيه اقتناء الكتاب علامة على الوضع الاجتماعي، وأصبح إنتاج الكتب مشروعاً رابحاً مثل باقي المشاريع. وقد قامت صناعة حديثة كاملة وتطورت لتلبية تلك الضرورة التجارية، وأمكن لدوريس ليسنغ استنهاض زملائه الكتاب في مواجهة الصعوبات:

«ولا ضير في قولنا وإعادتنا، قدر ما نستطيع: دوننا ما كان للصناعة الأدبية من وجود؛ فالناشرون، والوكلاء، ومندوبو الوكلاء، ومندوبو مندوبي الوكلاء، والمحاسبون، والمحامون المختصون، والتقسيمات في عالم الأدب، والأساتذة، والأطروحات، وكتب النقد، والمقالات الصحفية، والصفحات الأدبية – هذا الصرح المترامي الأطراف لا وجود له لولا هذا الشخص الضئيل الذي يُعامل بترفّع، ويساء تقديره، ويدفع له أسوأ الأجر».

لكن، في عصر التكنولوجيا الجديدة، هذه الصناعة (التي لن تختفي) يجب عليها، كي تستمر على قيد الحياة، أن تغيّر طريقة عملها، فهناك بحوث على الانترنيت، وأشعار تُنقل بالموديم Modem، وكتب تُنسخ على أقراص مرنة وتُنقل من صديق لآخر، وهذه آليات بدأت تأخذ دورتها واصلة بين الناشرين وأصحاب المكتبات. إن الروايات على الإنترنيت وضعت موضع النقاش، حتى مفهوم المؤلف. فمن سوف يتقاضى الحقوق عن نصّ نُقل بالسكانر في سلامنك، وسُلّم بالبريد الإلكتروني في ريسيف، وجرى تعديله في مالبورن، وتضخّم في الأكواتور بالصوت،

وسُجّل على قرص مرن في سان فرانسيسكو؟ تُرى من هو بالفعل مؤلف هذا النص المهجّن؟ فكما هي الحال مع المشاركين الكُثُر في بناء كاتدرائية قروسطية أو في إنتاج فيلم هوليودي، سوف توجد الصناعة الجديدة دون شك طرائق لتأمين ربح لصالح شخص ما، لصالح كنيسة، أو لصالح شركة متعددة الجنسيات. والشخص الضئيل الذي يُدفع له أسوأ الأجر، ذاك الذي تحدث عنه دوريس ليسنغ، لعله سيكون مضطراً للتسليم بقدرٍ يجعله أشدّ ضآلة وأسوأ أجراً.

هذا المنظور الذي لا يُفرح القلب إلا قليلاً لن يتحقق، مع ذلك، دون وجود بعض المظاهر الحافزة. ففي يناير / ك2 1996، بُعيد وفاة الرئيس ميتران، أمرت المحكمة بمنع كتاب «السرّ الكبير»، وفيه كشف طبيبا الرئيس، كلود غوبلر وميشيل غونو، تفاصيل حميمة عن تدهور الحالة الصحية لمريضهما الرفيع الشأن، وأظهرا الجهود الرسمية التي غطت ما وسعها ذلك على خطورة مرضه. إن منع الكتب كان على الدوام امتيازاً بيد الرجال المتنفّذين وحتى يومنا هذا، لم يكن للكتّاب من ملجأ يحتمون به من المراسيم ومن المحارق، إلا ما كان من عمليات نشر على حساب المؤلف ومن الإيمان بأن يكون المستقبل أكثر تسامحاً. إلى أن كان هذا الوقت الحاضر. ففي 23 يناير / ك2 1996، عمد باسكال باربو، صاحب «مقهى إلكتروني» في بيزانسون، حيث يمكن للزبائن، بدفع اشتراكات مالية، استخدام خدمة الإنترنيت في منشأته، إلى نشر «السرّ الكبير» بالسكانر على الإنترنيت، وحيث لم يكن الإنترنيت بعد خاضعاً لسلطة القضاء لدى أية حكومة (أقول «لم يكن بعد»، لأن العاملين في الرقابة، متذرّعين بالحجّة البالية حول أخطار البورنوغرافي وأدب الكراهية، ولجوا أخيراً إلى ذلك المحراب أيضاً)، واستطاع باربو إنجاح مهمته التخريبية. وإذ لا يمكن اعتبار أي شخص مسؤولاً عن نصٍّ موجود على الانترنيت، أصبح «السرّ الكبير» أول كتاب ممنوع يتملّص على المكشوف من حصار سلطة الرقابة.

مع هذا، فما من قارئ يرضى أبد الدهر. فـ«السرّ الكبير» على الانترنيت ما هو غير نسخة عن النص المطبوع. لكن ماذا سوف يحصل لو كان النص مفتوحاً على مشاركة كل مستخدم للإنترنيت، مثل تلك الروايات على الشاشة لروبير كوفر والتي يمكن لكل قارئ تعديلها حسبما يأخذه إلهامه؟ وها هو قارئنا صاحب الامتياز، وقد توفّر له وقت القراءة، كما تحرّر نسبياً من ضغوط الرقابة، وأخلد لراحة ركنه الخاص، يعمره القلق ويتساءل: هل يظل بإمكانه أن يقرأ بفكر انتقادي مثل ذلك النص الإلكتروني، وقد أصبح نصاً قابلاً للتعديل على أيدي قرائه على الشاشة، فهو نصّ متبدّل الأشكال (أو حسب قاموسنا غير المستلطف، «متفاعل مع كل ما سواه»)؟

في غمرة قلقنا، ننسى أن كل نص متفاعل مع كل ما سواه، فهذا جوهره، لأنه يتغير بتغير القارئ والساعة والمكان. فكل قراءة فردية تحمل القارئ وتدخله في «تحلزن التأويل»، كما وصف المؤرخ الفرنسي جان - ماري بابيه. ولا يمكن لأية قراءة تحاشي هذا الأمر، فكل قراءة تضيف دورة حلزونية إلى ذلك الدوران المتصاعد بشكل مدوّخ. فلم توجد في يوم من الأيام «قراءة خالصة»: ففي قراءة يقوم بها ديدرو، يختلط فعل القراءة مع الحديث؛ أما بالنسبة لبولين رياج فيختلط مع الدغدغة الناعمة؛ وبالنسبة لدانييل ديفو، يكون الاختلاط مع الريبورتاج، وبالنسبة لآخرين، نصبح مع التعليم، والثرثرة، والاستعراض المعجمي، والنزعة التصنيفية، والهستيريا. لا يوجد دون شك قالب مثالي أفلاطوني لقراءة متفردة، ولا من قالب أفلاطوني لكتاب متفرّد. إن التصوّر القائل بـ«سلبية» النص غير صحيح إلا تجريداً: فمن المدرَجات البدائية وصولاً إلى التمثيل الطباعي في مدرسة «بوهوس» للفنون، كل نص مكتوب، كل كتاب مهما كان شكله يضم، صراحةً أو ضمنياً، قصداً جمالياً مبيّتاً. وما كان مخطوطان في يوم من الأيام متشابهين، مثلما تبيّن عياناً للعلماء الذين كُلّفوا بالمهمة الشاقة، مهمة أرشفة مكتبة الاسكندرية مما

اضطرهم بالتالي لانتقاء تشكيلات «حاسمة» للكتب التي كانوا يحفظونها، فأوجدوا بذلك القاعدة الأبستمولوجية للقراءة، التي بموجبها تحل كل نسخة جديدة محل سابقتها، ما دام يجب بالضرورة أن تكون السابقة محتواة في الجديدة. وبينما أن مطبعة غوتنبرغ، بإعادة خلقها لمعجزة تكثير الخبز والسمك، كثّرت النص الواحد إلى آلاف النسخ، ويقوم كل قارئ بإعطاء الطابع الفردي لنسخته، بمساعدة خربشات، تلطيخات مؤشرة هنا وهناك، وعلامات من كل صنف ولون، بحيث أن أي نسخة، من بعد قراءتها، لا تكون مماثلة لما سواها. تلك الألوف المؤلّفة من التنويعات، تلك الطبعات العديدة المكررة من آلاف النسخ المدجّنة لصالح كل فرد على حدة لم تمنعنا مع ذلك عن الحديث عن نسختي الشخصية «عن هاملت أو عن الملك لير»، مثلما نتحدث تماماً عن شكسبير «واحد وفريد». وسوف تجد النصوص الإلكترونية أنماطاً جديدة للتعميم والتعريف، وسوف يبتكر النقاد الجدد مفردات فيها من السخاء ما يكفي للتأقلم مع إمكانيات التغيير.

إن الخشية من التكنولوجيا والتي كانت في غير محلها، والتي خلقت مجابهة فيما مضى بين الكتاب المجلد والدَّرْج، هي التي توجد مجابهة في يومنا هذا بين الدرج والكتاب المجلد. فهي توجد معارضة بين النص المندرج على الشاشة والصفحات العديدة للكتاب الذي يحمله القارئ الأنسني في يده. غير أن كل تكنولوجيا تشمل بعداً إنسانياً؛ ومن المستحيل تخليص النسيج الإنساني مهما كان لا إنسانياً من الابتكارات التقنية. إنها ابتكاراتنا، حتى لو حاولنا إنكارها. والاعتراف بهذا البعد الإنساني، مثل فهم المعنى الدقيق للآثار الملوّنة لراحات الأيدي المنطبعة على جدران كهوف ما قبل التاريخ، تتفوّق دون شك على إمكاناتنا الحالية. وما يلزمنا بالتالي هو القارئ الأنسني لا الجديد وإنما الأكثر فعالية، والذي سوف يعطي للنص الحبيس اليوم داخل أسوار الوسائل التكنولوجية الالتباس الذي كان يضفي عليه ميزة الحدس النبوي. ما نحن

بحاجة إليه، ليس أن ننبهر أمام آثار الواقع التخييلي الجديد، بل أن نتعرّف فيها على الأخطاء الحقيقية والمفيدة، على النواقص التي لا غنى عنها والتي من خلالها سوف يمكننا الولوج إلى مجالٍ لم يُخلق بعد، يجب أن نخفف من غلواء تأكيداتنا الجازمة، لا أكثر ولا أقلّ. والتساؤل كي نعلم، إن كان الكتاب بشكله الحالي سوف يظلّ أو لا يظلّ على حاله بالنسبة للقارئ الأنسني، هو بشكل من الأشكال تساؤل لا جدوى من ورائه. أما فرضيتي الشخصية (علماً أنها ليست فرضية)، فهي أن الكتاب، في مجمله، لن يلحق به كبير تغيير، لأنه متأقلم كل التأقلم مع متطلباتنا – بينما متطلباتنا تلك يمكن لها، يقيناً، أن تصير إلى تطور وتغيّر.

والسؤال الذي أفضل طرحه على نفسي هو التالي: في نطاق هذه الميادين التكنولوجية الجديدة، بما فيها من تفرّعات لا بدّ لها من التعايش مع (وأحياناً الحلول محلّ) الكتاب – كيف نظل قادرين على التعلم، على التسجيل، على الرمي والنبذ، على التساؤل الذاتي، على التحمّس، على التحطيم، على الابتهاج؟ ما هي الوسائل التي سوف نستمر من خلالها قرّاءً مبدعين وليس محض ناظرين سلبيين؟

لقد مضت عشرة أعوام على قولة جورج ستينر بأن الحركة المعادية للكتاب سوف تعيد القراءة إلى مسقط رأسها وبأنه سوف تنشأ بيوت للقراءة مشابهة للمكتبات القديمة في الأديرة حيث من كان بيننا يحمل الرغبة الغريبة بالاستغراق في كتاب ما على طريقة أيام زمان فبإمكانه التوجّه إلى تلك البيوت ليقرأ بصمت. وقد حصل أمر مشابه في دير سانت – كروا، في الحيّ الجنوبي من شيكاغو، لكن ليس بالمعنى الذي كان يتخيّله ستينر: فهنا، من بعد صلوات الصباح، يشغل الرهبان حواسيبهم الـIBM، ويعملون على شاشاتهم، كشأن أسلافهم منذ ألف عام، في نسخ، وشرح، وحفظ نصوص لصالح الأجيال القادمة. وبصورة جليّة ظاهرة، حتى الطابع الخاص لقراءة التقوى لن يحتمي خلف ستار من

السرية، بل سوف يصبح ذا صفة مسكونية تشمل المعمورة: فيمكن، على ما يبدو، الوصول إلى «الله بذاته» على موقع الانترنيت باسم «حائط المبكى» في أورشليم، فيما يخصّ قرّاء العهد القديم، أو على موقع الكرسي البابوي في الفاتيكان فيما يخصّ جماعة العهد الجديد.

وسوف أضيف إلى هذه الرؤى للقراءة في المستقبل، ثلاث قراءات أخرى، تخيّلها منذ فترة غير بعيدة راي برادبوري.

-ففي إحدى قصص «تواريخ مرّيخية»، يقدّم البيت المؤتمت بأكمله إلى سكانه، على سبيل التسلية عند الغروب، أن يقرأ لهم قصيدة، وإذ لم يتلقّ جواباً، اختار هو بالذات قصيدة وقرأها، دون أن يكون مدركاً بأن العائلة بأكملها أصبحت في خبر كان أثناء حرب نووية. فهذا مستقبل لقراءة دون قرّاء.

-وتروي قصة ثانية، «أوشر الثاني»، حكاية هاوٍ بطولي لبّو في زمنٍ لم يعد التخيّل فيه يُعتبر مصدراً للتفكير بل كشيء شديد الخطورة بواقعيته. فمن بعد جعل مؤلفات بّو خارجة عن القانون، ينشئ هذا القارئ المشغوف بيتاً غريباً رهيباً، صندوقاً لبطله، يستطيع بفضله في الوقت ذاته القضاء على أعدائه وعلى الكتب التي يريد الانتقام لها، فهذا مستقبلٌ لقرّاء دون قراءة.

-القصة الثالثة، الأشهر بين باقي القصص هي «فهرنهايت 451»، وهي تصف زمناً يتم فيه حرق الكتب، ونظراً لأن مجموعات من عشاق الأدب حفظوا عن ظهر قلب كتبهم المفضّلة، فهم يحملونها معهم أينما توجّهوا داخل رؤوسهم، تماماً كالمكتبات الجوّالة. وهذا مستقبلٌ يتحقق فيه أن القرّاء والقراءة، وفق تعليمات أوغسطين، من أجل الاستمرار في البقاء، لا يشكلان إلا شيئاً واحداً.

قراءة مؤتمتة تستغني عن القرّاء؛ القراءة الميسّرة بين أيدي بعض الأصلاء من غابر الأزمان، والذين يعتبرون الكتب أماكن للحوار وليس وحوشاً ممسوخة؛ كتب متحوّلة إلى ذكريات محمولة إلى أن تتهاوى

الذاكرة ويفشل الذهن.. إن هذه السيناريوهات تتناسب مع السنوات الأخيرة من قرننا: نهاية الكتاب المتقاربة مع نهاية الزمن، نهاية الألفية الثانية. في نهاية الألفية الأولى، أقدم الأداميّون، توقعاً منهم لقيام الساعة، على إحراق مكتباتهم قبل اللحاق بإخوانهم، كي لا يحملوا معهم حكمة لا نفع لها إلى مملكة السماوات التي وُعدوا بها.

إن مخاوفنا مخاوف موضعية محدّدة، تضرب جذورها في أغوار عصرنا. هي لا تمتد إلى مستقبل من غير الممكن معرفته. وهي تريد جواباً مناسباً، تحديداً هنا والآن. وكان مما كتب فلوبير: «الحماقة تقوم في رغبة استخلاص النتائج».

بكل تأكيد. فكما يعلم كل قارئ، المتعة والخصلة الجوهرية في فعل القراءة، الآن وفي كل آن، هو أنه لا يرمي إلى أي غاية في متناول التنبؤات، إلى أي مغزى نهائي. فكلّ قراءة توفّر استمرارية قراءة سابقة، كانت بدايتها ذات مساء منذ ألف عام خلت ولا نعلم عنها أي شيء؛ كل قراءة تلقي ظلّها على الصفحة التالية، مضفية عليها مضموناً وإطاراً. وبهذه الطريقة، ينمو التاريخ ويكبر، طبقة من فوق طبقة، تماماً مثل جلد المجتمع الذي ينقذ فعل القراءة تاريخه. إن أوغسطين جالس، في لوحة كارباتشيو، مثله بالتيقظ والانتباه مثل كلبه، وريشته معلّقة في الهواء، وكتابه المفتوح يلمع مثل شاشة، ناظراً بخط مستقيم إلى الضياء، ومصغياً بسمعه. أما الحجرة، والأدوات، فتتغيّر دون توقف، والكتب على الرفّ يتغير غلاف تجليدها، أما النصوص فتروي حكايات بأصوات لم تولد بعد.

الفهرس

KANAAN
Studies & Publishing

Contemporary
Culture Mirrors

1

مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصرة مرايا الثقافة المعاصر

DANS LA FORÊT DU MIROIR
Traduit de L'anglais Par Christine le Boeuf

يقوم ألبيرتو مانغويل في مجموعة من مقالاته ودراساته المنتخبة، منسّقةً ومبوّبةً تحت عنوان «في غابة المرآة»، مثل «أليس في بلاد العجائب»، بطواف شامل داخل غابة القرن العشرين المنصرم، ليسجّل شهادته على زمنه وعلى.. كلماته التي يتلمّس بها حقائق ذلك الزمن مع نهاية الألفية الثانية، تلمّس أصابع الأعمى للأشكال الهاربة المراوغة، دون أن ينسى بطبيعة الحال استشراف آفاق الألفية الثالثة. وقد جمع في دراساته المتنوعة تلك خير ما يتحلّى به الكاتب المبدع من مزايا: الجرأة والشجاعة، النزاهة والصدق، تمزيق الأقنعة ورفض جميع التجميلات المنافقة بالإضافة إلى الأسلوب الناصع، والتحليل العميق الشامل.

هي شهادة على العصر، وعلى الكلمات. «تاريخنا، يقول مانغويل، مصنوع من تلك الخروقات، من ذلك الظلم، من العنف الدموي الغزير، حتى لأتساءل وأنا استعرضه لماذا لا يطوف مجرور الكراهية والبغضاء الذي أنشأناه ليجرفنا جميعاً..» وأمّا الكلمات فيقول عنها: «في رأيي، إن الكلمات على ورقة تجعل العالم متناسقاً.. ألا، فالكلمات تقول لنا ونحن داخل المجتمع ما نظنّ بأنه العالم». هي ضربٌ من التوهّم إذاً، لكنها بالمقابل تشف عن ظلال الحقيقة الإنسانية.

كتاب، وكاتب، وعصر، في مقالات فذة، منوّعة، حافلة بمتعة الاكتشاف؛ لا شك بأنه من أهمّ الكتب التي يمكن لها أن تضع القارئ وجهاً لوجه أمام حقائق التاريخ والوعي الإنساني بكل ما في التاريخ والوعي من عظمة و.. بؤس!

الناشر